



Les corps, nouvelles identités dépouillées dans le cinéma social contemporain d'Europe du Nord

Morgane Chaillat

► To cite this version:

Morgane Chaillat. Les corps, nouvelles identités dépouillées dans le cinéma social contemporain d'Europe du Nord. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01110487

HAL Id: dumas-01110487

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01110487>

Submitted on 2 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CHAILLAT
Morgane

J. MOURE
Directeur de recherche

Les corps, nouvelles identités dépouillées

– dans le cinéma social contemporain d'Europe du Nord –



Master 2 Recherche Cinéma
Année 2013 – 2014

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 St Charles
Art plastique et Science de l'art

Résumé

Avec ces jeunes cinéastes que sont Andrea Arnold (Grande-Bretagne), Michael Noer (Danemark), et Félix Van Groeningen (Belgique), le genre du cinéma social européen expérimente une profonde transformation de ses composants et de ses enjeux. Les personnages de ce cinéma sont issus de la classe ouvrière mais n'appartiennent pas au monde du travail ouvrier. Si le travail et la reconnaissance sociale ne constituent plus la problématique de ce cinéma, et si les injustices ou les difficultés rencontrées ne mènent plus à une lutte, ne meuvent plus les personnages dans un rassemblement, quelle est la valeur et de quelle nature est l'engagement social et politique de ce cinéma ?

Délaissant la parole ouvrière, ce nouveau cinéma social contemporain affirme avec virulence le primat du corps humain dans la construction identitaire et politique de l'Homme. L'exubérance du corps se dresse contre les tentatives de supprimer sa particularité, de canaliser sa matière, d'amoindrir ses effets et affects, de cacher son expression, de renier, tenter d'oublier son origine animale et primordiale.

En exposant ainsi nos manifestations charnelles et organiques, les cinéastes repositionnent le corps comme élément central et principe fondateur dans l'approche de l'être humain. Ce nouveau cinéma social contemporain pense la construction de soi par la perméabilité du corps à son environnement, par le rapport de la sensation à l'émotion. Indépendamment de toute validation de la société, c'est désormais en lui que l'individu puise sa dignité : celle d'un soi qui s'éprouve, celle de l'homme et de sa corporalité retrouvée.

Mots-clés

Cinéma social ; Arnold ; corps ; trivialité ; animalité.

Table des matières

Introduction	3
LES DISCOURS IMPLICITES D'UN CORPS SOCIAL	8
De la masse revendicatrice aux minorités esseulées	11
<i>L'étranger</i>	11
<i>Solitude des familles décomposées</i>	18
Déterminisme et délitement de la parole	21
<i>Lien social et fracture familiale</i>	21
<i>Celui qui est policé est celui qui trahit</i>	26
Dépouiller le corps du social	29
<i>Le corps comme résistance</i>	29
<i>La reconnaissance des corps</i>	31
REALITES D'UN CORPS EXPOSE	39
La forte présence des corps	41
<i>Le corps comme introduction au social</i>	41
<i>Le corps épuisé</i>	46
Le corps-matière	52
<i>Prosaïsme de sa nudité</i>	52
<i>Trivialité de son organicité</i>	56
Animalités salvatrices	59
<i>L'animalité du corps comme moyen de préservation</i>	59
<i>Animalité et mise en mouvement du protagoniste</i>	63
L'HOMME ET SA CORPORALITE : UNE DIGNITE RETROUVEE	67
Une ouverture du corps fondatrice	68
<i>Le conflit structurel de l'animalité et l'homme</i>	68
<i>Le corps-monde</i>	73
Vers une vérité retrouvée	78
<i>De la sensation à l'émotion</i>	78
<i>Le corps et la prééminence de l'en-soi</i>	83
Conclusion	88
Sources	90

À partir des années 2000, le cinéma européen voit l'émergence d'une nouvelle génération s'atteler au genre du cinéma social. Ces cinéastes s'intègrent à la grande tradition du cinéma social européen tout en étant désireux de renouveler l'approche cinématographique du genre. Des cinéastes tels qu'Andrea Arnold (Grande-Bretagne), Michael Noer (Danemark) et Félix Van Groeningen (Belgique flamande), constituent ce renouveau cinématographique centré sur l'individu appréhendé dans sa matière.

Le Royaume-Uni, le Danemark et la Belgique sont tous trois des territoires du Nord de l'Europe qui, par leur situation géographique et leur histoire commune¹, ont développé une approche singulière du corps. Contrairement aux pays de culture méditerranéenne où le corps se montre et est investi socialement, les pays nordiques entretiennent un rapport au corps plus individualisé et intime, siège d'une expression authentique et propre à chacun impliquant alors d'en décoder les signes particuliers.

L'école belge du documentaire dont Henri Storck est l'une des figures principales, prend forme dans les années 1920. Hérité du Free Cinema dirigé contre l'*eshtablisment* britannique, le cinéma dit social apparaît en Grande-Bretagne à la suite de la crise et de la montée du chômage après les années Tchatcher chez des réalisateurs tels que Ken Loach, Stephen Frears ou Peter Cattaneo. C'est après la seconde guerre mondiale que le cinéma danois s'oriente vers le réalisme, par une critique humanitaire aux accents du néoréalisme italien avec des réalisateurs tels qu'Ole Palsbo.

Le cinéma social révèle et explore les rouages et mœurs d'une société. Mais avec la nouvelle génération de cinéastes qu'incarnent entre autres Andrea Arnold, Michael Noer, et Félix Van Groeningen, un tournant est adopté, comme renouant avec une démarche plus intimiste, tout en conservant l'écriture réaliste et frontale du genre.

Fish Tank (2009) et *Les Hauts de Hurlevent* (2011) d'Andrea Arnold, *Nordvest* (2013) de Michael Noer, et *La Merditude des choses* (2009) de Félix Van Groeningen, sont fortement ancrés dans le genre du cinéma social et en détournent simultanément les codes. Andrea Arnold inscrit sa démarche dans la recherche du réel et de la spontanéité. Elle tourne dans des décors naturels et choisit de préférence des acteurs non professionnels, tels que Katie Jarvis interprétant Mia dans *Fish Tank*, afin de se rapprocher au plus près d'un style

¹ Au Haut Moyen-Âge, des guerres opposent par exemple le Danemark et le Royaume-Uni, soumettant un temps l'Est de l'Angleterre à la loi danoise.

documentaire. Ses films *Fish Tank* et *Les Hauts de Hurlevent* prennent pour protagonistes des personnages issus des classes populaires et précaires de Grande-Bretagne. La réalisatrice choisit cependant de se concentrer sur un aspect précis de cette minorité sociale, à savoir l'adolescence. Dans *Fish Tank*, la réalisatrice n'envisage pas sa protagoniste par rapport au danger social auquel est confrontée toute adolescente (drogue, mauvaises fréquentations), mais traite du parcours d'un individu qui porte déjà en lui une recherche d'identité qui lui est propre. En se concentrant sur l'exception au sein d'une minorité, Andrea Arnold complexifie son propos et met le désir profond d'individualité de son personnage à l'épreuve des tares socio-familiales qui la définissent en premier lieu.

Le souhait d'Andrea Arnold de s'approprier l'œuvre d'Emily Brontë *Les Hauts de Hurlevent* a trait à la dimension sociale de l'œuvre. Le lourd travail à la ferme, la confrontation des classes sociales ainsi que la réalité de la mort et de la maladie au quotidien, sont autant de témoignages des conditions de vie rudes de l'époque. La réalisatrice sublime ce quotidien par sa mise en scène de l'amour fusionnel et tourmenté de Cathy et Heathcliff dont elle extrait les émotions brutes qui fondent l'œuvre et les personnages.

Casper, protagoniste de *Nordvest*, est un jeune homme issu des quartiers pauvres de Copenhague et vit de cambriolages de riches propriétés. Les différences hiérarchiques, sociales et culturelles structurent les relations entre les personnages. Avec *Nordvest*, Michael Noer explore le genre du thriller dont il mêle les codes au genre du cinéma social (ainsi que *Red Road* d'Andrea Arnold, 2006). À l'instar de la jeunesse de ses protagonistes qui porte en elle l'idée du devenir, d'un potentiel d'avenir multiple, ce nouveau cinéma social est le lieu d'expérimentations et de propositions où de nouveaux enjeux se mettent en place et prennent forme. Ici, le thriller met à mal le corps dans son rythme vital. Haletant, soufflant, le corps du protagoniste est tendu dans l'intensité de la course.

Avec *La Merditude des choses*, Félix Van Groeningen propose une nouvelle vision et approche de la misère, de son monde et de ses gens. Si le village est pauvre, la maison vétuste, la morale lâche et le passage des huissiers fréquent, le réalisateur aborde néanmoins les dérives de la famille Strobbe avec humour et humanité, tout en ne cédant en rien à la réalité poisseuse et scatologique des situations.

Bien que ces films mettent en scène des personnages issus de la condition ouvrière (à l'exception des *Hauts de Hurlevent* dont le travail s'effectue à la ferme), le monde ouvrier n'est pas donné à voir. Dans *La Merditude des choses* le monde du travail n'est

présent que par quelques images évoquant le métier de postier du père de Gunther. Dans *Nordvest* la mère de Casper est vue seulement à deux reprises partir au travail, que nous devinons de nuit, et l'activité de Casper dans le monde de la drogue et de la prostitution étant marginale et illégale, nous ne pouvons parler d'appartenance au monde du travail et encore moins évoquer la condition ouvrière. Dans *Fish Tank*, excepté en ce qui concerne le personnage de Connor, nous ne pouvons que potentiellement déduire l'absence d'emploi de la mère de Mia. Ce n'est qu'avec *Les Hauts de Hurlevent* que le travail est rendu visible, mais il s'agit de travail à la ferme et non d'un travail ouvrier.

Alors qu'un film comme *Germinal* d'Yves Allégret (1963), fait du travail sa problématique première et intrinsèque, l'obtention d'un travail et la recherche de la reconnaissance sociale qui l'accompagne ne constituent plus les fondements de ce nouveau cinéma social. En maintenant leurs personnages éloignés du travail et du monde ouvrier dont ils sont pourtant issus, ces cinéastes opèrent inmanquablement un déplacement de l'enjeu du cinéma social. Désormais les corps ne sont plus appréhendés dans leur relation au travail ou à l'outil, modifiant le rapport cinématographique de l'image au corps. Si le corps avait sa place au sein du cinéma social traditionnel, il ne valait qu'exclusivement dans sa relation à l'ouvrier. Il est dès lors difficile de parler de corps individualisés et pluriels. Le corps de l'ouvrier revêt l'anonymat du métier, la constance du rythme de l'outil : « Chez les mineurs, tout le corps, devenu véritable outil, est engagé dans la réalisation du geste² ». Le geste de l'ouvrier, maintes fois répété jusqu'à en devenir automatique, « dépossédé de lui-même³ », fascine la caméra des frères Dardenne (*Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*, 1979, *Le Fils*, 2002).

Le passage du corps de l'ouvrier en tant que corps social unifiant, aux corps multiples de ceux qui peuplent le paysage de ce nouveau cinéma social contemporain, réactive le basculement historique du statut des « sens externes » jusqu'alors simples « informateurs » utilitaires du corps, à celui « d'instance première » qui permet d'éprouver son corps de l'intérieur, ouvrant alors la porte à autant de ressentis et sentiments de soi qu'il n'y a d'individus. Avant le siècle des Lumières, « l'ouïe, le goût, la vue, l'odorat, le toucher [sont campés] en "sentinelles" protégeant et avertissant le corps⁴ ». À sa suite, affirme Vigarello, s'ouvre un nouveau champ de conscience qui envisage désormais le corps

² PILLON Thierry, *Le Corps à l'ouvrage*, France, Stock, Avril 2012, p. 46.

³ *Ibid.* p. 64.

⁴ VIGARELLO Georges, *Le Sentiment de soi, histoire de la perception du corps*, Seuil, Septembre 2014, p. 9.

comme moyen de « se ressentir, de s'éprouver, loin de la simple conscience pure » (...) concrétisant le « passage d'un "je pense donc je suis" à un "je sens donc je suis" ».

Des cinéastes comme les frères Dardenne confrontent depuis les années quatre-vingt leur caméra aux corps des personnages, des acteurs, dans une démarche rythmée et immersive. Cependant les corps ne sont pas filmés dans leur matière ou affects. L'intérêt se porte au contraire sur les conséquences des mécanismes du monde dans lequel est pris l'homme du peuple. Des films comme *La classe ouvrière va au paradis* d'Elio Petri (1971), dénoncent les conditions de vie et de travail du prolétariat, clament leurs luttes et mettent en scène leur parole.

Délaissant la parole ouvrière, ce nouveau cinéma social contemporain affirme avec virulence le primat du corps humain dans la construction identitaire et politique de l'Homme.

Cette affirmation passe par un rapport fort et assumé à la trivialité du corps, mettant en scène les « éléments les plus bas, les plus décriés de la société », désignant « ouvertement et d'une manière populaire, des réalités que le bon ton passe sous silence »⁵. La trivialité peut se comprendre ici selon les déjections du corps, son animalité, et le rapport primaire qui lie le corps à la nature, son environnement premier. Félix Van Groeningen plonge son film *La Merditude des choses* au cœur d'une trivialité faite de rots et de flatulences, d'alcool et de sexe, de pauvreté et de rires qui font le quotidien de l'adolescence du protagoniste, Gunther. À l'inverse, Andrea Arnold et Michael Noer construisent leurs films, respectivement *Fish Tank* et *Nordvest*, de manière à tendre vers cette trivialité la faisant intervenir lors du climax émotionnel vécu par les protagonistes.

La force et l'intérêt de cette trivialité résident justement dans sa présence au sein du cinéma social qui appartient au genre du réalisme et se veut proche du monde, le représentant dans sa réalité sociale et politique, sans esthétisation susceptible de l'en éloigner. Dès lors, cette prise en charge de la trivialité du corps dans le cinéma social contemporain révèle l'écart présent entre la réalité désirée et véhiculée par nos sociétés occidentales, et celle mise en scène par les cinéastes. Ce choix résonne comme une volonté d'opposer au monde la vérité d'un corps dont les réalités se trouvent niées. À la violence de l'aseptisation volontaire de nos sociétés hygiénistes où la maladie, la mort, les « déviations » sont réprimées, répondent les manifestations du corps de l'homme dans ce qu'il a d'aléatoire,

⁵ ROBERT Paul, REY et REY-DEBOVE (dir.), *Le Petit Robert I*, Paris, Société du nouveau lettré, 1979, p. 2025.

d'incontrôlable, d'affaiblissant. L'exubérance du corps se dresse contre les tentatives de supprimer sa particularité, de canaliser sa matière, d'amoindrir ses effets et affects, de cacher son expression, de renier, tenter d'oublier son origine animale et primordiale. Les corps de ce cinéma réaliste social contemporain refusent de se laisser lisser, policer, devenant ainsi des « corps impossibles »⁶. Répondant alors par l'extrême opposé, ils éructent et envahissent (*La Merditude des choses*), jalousent, libèrent et urinent (*Fish Tank*), défèquent et condamnent (*Nordvest*), humectent, lèchent, hument, éprouvent, rougissent (*Les Hauts de Hurlevent*).

En exposant ainsi nos manifestations charnelles et organiques, les cinéastes repositionnent le corps comme élément central et principe fondateur dans l'approche de l'être humain. Ce nouveau cinéma social contemporain pense la construction de soi par la perméabilité du corps à son environnement, par le rapport de la sensation à l'émotion. Indépendamment de toute validation de la société, c'est désormais en lui que l'individu puise sa dignité : celle d'un soi qui s'éprouve, celle de l'homme et de sa corporalité retrouvée.

⁶ GAME Jérôme (dir.), *Images des corps/corps des images* au cinéma, Lyon, ENS éditions, coll. Signes, Mai 2010.

I) LES DISCOURS IMPLICITES D'UN CORPS SOCIAL

Avec ces jeunes cinéastes que sont Andrea Arnold, Michael Noer, et Félix Van Groeningen, le genre du cinéma social en Europe expérimente une profonde transformation de ses composants et de ses enjeux. Si le travail et la reconnaissance sociale ne constituent plus la problématique de ce cinéma, et si les injustices ou les difficultés rencontrées (*Ladybird Ladybird*, Ken Loach, 1994, Grande-Bretagne) ne mènent plus à une lutte, ne meuvent plus les personnages dans un rassemblement, quelle est la valeur et de quelle nature est l'engagement social et politique de ce cinéma ? Si le corps au travail n'est plus donné à voir, si les mains ne sont plus « écartelées » ou le « thorax creusé » par le poids des plaques métalliques d'une raffinerie de sucre⁷, si le « contact quotidien avec les objets (...) [ne] forge [plus] les corps des ouvriers »⁸, si le corps du personnage au cœur des préoccupations est issu du monde ouvrier mais n'est pas lui-même ouvrier et existe donc indépendamment de sa relation à l'outil, au métier, est-il encore pertinent de parler en termes d'engagement social et politique ? Que reste-il de la représentation du social ?

Au temps du réalisme poétique français, la figure de l'ouvrier correspondait pertinemment avec sa fonction au sein de la structure sociétale. Sa représentation établissait de manière immédiate le lien avec son corps de métier, évoquant d'emblée sa condition sociale et sa fonction au sein de la société à laquelle il appartient. Le travail est alors ce par quoi l'individu est signifié, et l'ouvrier ne peut se défaire de sa condition même au sein de sa propre représentation. Dans un film tel que *Le jour se lève* de Marcel Carné (1939), le personnage de François est signifié au spectateur par des éléments figuratifs précis de sa personne et de son environnement. Le mobilier rustique et sommaire de la chambre d'hôtel, le réveille-matin, la mallette à casse-croûte, la cigarette aux lèvres, et enfin le béret vissé sur la tête lorsqu'il sort à vélo, sont autant de signes de sa condition ouvrière. Le personnage nous est d'emblée donné à voir à travers ces éléments de représentation, identifiables de films en films, affirmant le lien indéfectible qui l'unit au monde ouvrier auquel il appartient et reléguant par là même au second plan la dimension individuelle et singulière du personnage d'ailleurs ici en proie à une crise identitaire, pouvant être assimilée à celle que vit la France à la suite de l'effondrement brutal de l'euphorie sociale des années

⁷ PILLON Thierry, *Le Corps à l'ouvrage*, France, Stock, Avril 2012, p. 49.

⁸ *Ibid.* p. 99.

du Front Populaire et lors de l'entrée en guerre du pays contre l'Allemagne : « Quoi François ? Quel François, j'en connais pas ! Y'a plus d'François ! ». Jean, ouvrier au chômage de *La Belle équipe* de Julien Duvivier (1936), François, ouvrier sableur de *Le jour se lève* de Marcel Carné (1939), ou encore, indépendamment du réalisme poétique, Jacques Lantier, mécanicien de locomotive de *La Bête humaine* de Jean Renoir (1938), sont d'ailleurs tous trois incarnés par Jean Gabin, dont le visage de l'époque évoque immédiatement dans l'imaginaire collectif la figure du prolétaire des années trente.



Jean Gabin dans *Le Jour se lève*, Marcel Carné (1939).

Ce cinéma établissait une adéquation entre le corps de l'ouvrier et le corps social dans lequel il s'intégrait. Désormais les personnages ne se définissent non seulement plus par leur fonction au sein de la société, mais n'en sont même plus pourvus. L'homme n'est plus montré dans des relations de travail ou dans des relations sociales que peut créer le fait de côtoyer l'autre au travail. De même, la lutte collective et le discours qui l'accompagne ne sont plus portés à l'écran. Il s'agit désormais de l'homme seul, l'individu renvoyé à lui-même, isolé du groupe qui pourrait pourtant l'aider à évoluer, à supporter, à lutter, à revendiquer et à s'affranchir. Une œuvre telle que le roman de Gérard Mordillat *Les Vivant et les morts* (2005) ou son film éponyme (2010), incarne particulièrement l'idée du collectif contenue dans la phrase finale du roman d'ailleurs inscrite à l'image, « Ils endurent ». Cette phrase comporte un avant, un présent, et un après, inscrits dans le principe du collectif qu'elle contient, unis face à ce que l'adversité leur impose. Leur lutte s'inscrit dans une histoire, dans l'histoire d'un groupe, d'une ville, d'une politique à l'échelle du monde, à l'inverse de ce nouveau cinéma social européen où l'individu advient hors de cette dimension collective du travail, de la socialisation par le travail. Ce cinéma social montre la mise à l'écart, l'isolement de l'homme dont le corps n'est désormais plus une force de travail.

1. De la masse revendicatrice aux minorités esseulées

Le travail ouvrier n'est plus aussi généralisé qu'autrefois, la population ouvrière s'est transformée et avec elle, ses modes de vie et ses problématiques se sont diversifiés. Puisque dans ce nouveau cinéma social contemporain le statut ouvrier n'est plus visible, sa parole ne peut exister indépendamment. Ce cinéma va alors prendre en charge une autre douleur, celle de minorités répandues mais pourtant marginalisées. La représentation à l'écran de la masse ouvrière est abandonnée au profit de celle de parties plus réduites de la population. Il s'agit toujours de la couche pauvre de la société mais non plus prise dans sa globalité. Au sein de cette partie pauvre de la population coexistent diverses minorités. Andrea Arnold, Michael Noer, et Félix Van Groeningen se positionnent aux côtés de celles, toutes deux sociales et culturelles, qui concernent la condition des familles décomposées ainsi que la problématique grandissante du racisme dans nos sociétés européennes. Ici, le discours éloquent et revendicateur de la parole naguère ouvrière se meut en un discours implicite et visuel, incombant aux corps des personnages le rôle de « marqueurs politiques »⁹.

a. L'étranger

Les films du corpus n'appréhendent pas la minorité étrangère de l'Occident dans toute sa diversité mais privilégient la représentation de la communauté musulmane et de la figure du personnage noir au passé esclavagiste. *Nordvest* du danois Michael Noer et *Les Hauts de Hurlevent* de la britannique Andrea Arnold sont deux films dans lesquels la problématique raciale imprègne fortement les corps sans néanmoins être le sujet du film, voire sans même être mentionnée (*Nordvest*).

Le protagoniste de *Nordvest*, Casper, est un jeune homme issu d'un quartier pauvre de Copenhague caractérisé par une forte concentration d'immigrés venant du Moyen-Orient, Bispebjerg, nommé communément Nordvest. Casper vit de cambriolages de villas de riches propriétaires dont il revend le matériel à Jamal qui le dédommage chaque fois d'une somme

⁹ GAME Jérôme, *Images des corps...*, op. cit.

d'argent bien en dessous de la valeur réelle des biens volés. Un jour, Casper est sollicité par Bjorn, un chef de gang qui requiert ses services. Casper quitte progressivement Jamal pour travailler pour Bjorn qui l'intègre dans son cercle et l'initie à ses pratiques. C'est avec l'introduction du personnage de Bjorn à l'écran que la problématique raciale est rendue soudainement présente, révélant Casper et Jamal dans leur altérité physique et donc culturelle¹⁰. Par opposition avec le gang de Bjorn, Jamal apparaît désormais au spectateur comme appartenant à la communauté arabe et non plus comme simple danois, tandis que la ressemblance physique de Casper, blond à la peau claire, à celle de Bjorn signifie leur appartenance à une origine commune. Tout, dans le physique de Bjorn et des membres de son gang, renvoie à l'image nationaliste du Danemark. La carrure imposante de Bjorn, sa rudesse et le respect qu'il impose, ses yeux et cheveux clairs, sa barbe fournie, convoquent progressivement l'idée de la puissance du passé viking du Danemark. Son homme de main est caractérisé par une bestialité bornée et violente. Son aspect trapu, son crâne rasé et ses yeux clairs, les postures de démonstration de force qu'il adopte lors de ses hurlements bestiaux afin de faire fuir les membres du groupe de Jamal, la nudité de ses bras garante de son potentiel d'agressivité, sont autant de signes renvoyant à l'idée d'intolérance brutale et autoritaire. Quant au reste des hommes du gang révélés à la fin du film, ils représentent l'image politique fasciste d'intolérance et de violence maîtrisées, à la présence sourde et silencieuse. L'un d'entre eux incarne particulièrement cet archétype. Son aspect strict et soigné, son visage droit et lisse, sa mince bouche close marquant son approbation tacite de l'acceptation de Casper dans le gang, son pullover d'un bleu pâle non ostentatoire, et son crâne rasé conservant néanmoins une mèche de cheveux inspirée de celle du Führer, viennent compléter le portrait viril et régressif d'un Danemark dénoncé par Michael Noer¹¹, qui durcît ses lois envers ses immigrés et utilise le langage de la peur afin de stigmatiser l'autre, le désignant comme étranger quand bien même il serait issu de la deuxième génération d'immigrés naturalisés danois¹².

¹⁰ ULLMANN Arthur, *"Northwest" : rencontre avec le réalisateur danois Michael Noer*, Paris le 26 Septembre 2013.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*



Nordvest, Michael Noer



Nordvest, Michael Noer



Dégagez d'ici ou je vais vous tuer !

Nordvest, Michael Noer



Je suis sérieux.
Tout le monde est du même avis.

Nordvest, Michael Noer

Avant l'élection de Helle Thorning-Schmidt comme premier ministre du Danemark en Octobre 2011, le gouvernement durcissait sensiblement sa politique d'immigration, et encore aujourd'hui, des personnalités politiques se dressent ouvertement contre les musulmans, entretenant ainsi l'amalgame entre musulmans et islamistes, dont la culture est perçue comme une menace faite à l'harmonie de la vie sociale danoise¹³. Pour exemple la tribune de Inger Støjberg du dix Juillet 2013, membre du parti libéral conservateur danois *Venstre*, actuellement parti d'opposition, et porte-parole spécialisé en matière d'immigration, dont le point d'orgue est « Musulmans, allez vivre ailleurs ». Cette prise de position est à replacer dans le contexte vécu par le Danemark de remise en question de son modèle d'intégration des immigrés. Ce modèle, opposé au multiculturalisme et basé sur l'assimilation culturelle des étrangers a fait un temps la réputation de tolérance et d'ouverture du pays. Mais avec l'affirmation de problèmes sociaux aggravés par la crise, un clivage se forme entre le Danemark et ses immigrés, donnant lieu à des manifestations extrêmes et jusqu'alors inédites. Un climat particulièrement agressif se développe par moments. Une manifestation islamiste eut par exemple lieu dans Copenhague avec pour revendication la soumission de certains quartiers de la ville à la loi de la Charia. La revendication publique de telles exigences extrémistes est une violence qui ne peut être niée, bien qu'elle ne soit pas représentative de l'ensemble de la population musulmane résidant à Copenhague. De telles confrontations éthiques et culturelles entre le gouvernement et une partie de la communauté musulmane engendre intolérance et incompréhension mutuelles. C'est pourquoi Michael Noer a précisément choisi d'inscrire son film dans ce climat de défiance vis-à-vis de l'autre, et a attribué au personnage de Bjorn et ses représentants le langage de la peur employée par l'Extrême droite au Danemark¹⁴, ici transposé à la représentation physique de ces personnages. Puisque la différence culturelle d'autrui s'accompagne d'une différence physique, sachant que cette différence est la première à être perceptible, le corps est fait vecteur de cette altérité visible, sous-tendant ainsi l'image de la problématique raciale.

Les Hauts de Hurlevent contiennent eux aussi cette dimension politique du racisme présente dans les corps. Andrea Arnold choisit de représenter le personnage d'Heathcliff sous les

¹³ DOIGE Coralie, « Danemark : l'Etat-providence à l'épreuve de l'intégration, Le Journal international », [en ligne], http://www.lejournalinternational.fr/Danemark-l-Etat-providence-a-l-epreuve-de-l-integration_a1149.html

¹⁴ ULLMANN Arthur, *op. cit.*

traits d'un enfant noir issu de l'esclavage, alors que dans le roman éponyme d'Emily Brontë Heathcliff est désigné comme un « gypsy » (bohémien). Si par ce choix la cinéaste s'oppose aux différentes adaptations cinématographiques du roman qui ont fait d'Heathcliff un personnage blanc, sa démarche semble néanmoins se rapprocher au plus près de l'intention d'Emily Brontë¹⁵ qui décrit aussi son personnage ayant « le teint sombre », ou plus encore « sombre comme s'il descendait du diable »¹⁶. De plus Mr Earnshaw trouve Heathcliff errant dans les rues de Liverpool qui était le plus grand port négrier d'Angleterre (l'esclavage est aboli en Angleterre en 1807, l'histoire du roman débute en 1761), et Heathcliff parle une langue dite incompréhensible. Dans le film d'Andrea Arnold le corps du jeune Heathcliff contient les stigmates de ce passé esclavagiste. Lorsque la bonne Nelly lui fait prendre son premier bain dans la ferme de la famille Earnshaw, plusieurs cicatrices de forme longiligne sont perceptibles dans son dos, comme les marques d'anciens coups de fouet, annonçant par là même ceux d'Hindley à venir. Bien que le parti pris d'Andrea Arnold de faire d'Heathcliff un personnage noir soit en partie dû à une volonté d'atteindre au plus près la vérité du roman d'Emily Brontë, au vu de l'ensemble de la filmographie de la cinéaste ancrée dans le paysage du cinéma social, ce choix ne peut être circonscrit au travail d'adaptation de l'œuvre littéraire. Dans le contexte actuel de montée des extrêmes droites en Europe où le fait de tenir des propos racistes est de plus en plus assumé par ceux qui les profèrent, incarner à l'écran la passion entre Cathy, jeune femme née et élevée dans les pleines anglaises du Yorkshire sauvage, et un Heathcliff noir issu de l'esclavage, relève d'un acte à valeur politique, confrontant alors cet idéal hollywoodien de la figure romantique¹⁷ à une réalité passée et présente au sein de laquelle le dépassement de l'altérité physique d'autrui se voit refusé.

¹⁵ *Les Hauts de Hurlevent* : interview de GOGGIN Joyce, http://www.zerodeconduite.net/blog/18961-les-hauts-de-hurlevent-interview-de-joyce-goggin.html#_VBLqNdzsK4M

¹⁶ « Dark almost as if it came from the devil », in *Ibid.*

¹⁷ WYLER William, *Les Hauts de Hurlevent* (1939), avec OLIVIER Laurence.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Ici le choix de l'origine noire du personnage n'est pas à analyser de la même manière que la démarche de Michael Noer concernant son personnage d'origine arabe. Alors que la relation entre le personnage de Jamal et le gang de Bjorn renvoie clairement à la confrontation actuelle et conflictuelle que connaît sur son sol l'Occident vis-à-vis de la culture des peuples arabes, le personnage étranger des *Hauts de Hurlevent* est à appréhender en tant que figure historique de l'esclave noir, renvoyant à un passé commun de ségrégations et de violences raciales dont nous sommes les héritiers et dont les séquelles sont encore présentes.

b. Solitude des familles décomposées

Aux côtés de la dénonciation visuelle du racisme et de la douleur de sa minorité stigmatisée se trouve celle de la condition des familles des films du corpus.

Ces familles n'appartiennent pas à un centre urbain cohérent rythmé par la fréquentation de ceux qui se rendent au travail. Le lien social engendré par le travail n'existe pas. La vie de quartier, la relation aux commerçants n'est pas présente. Aucun boulanger, boucher ou fleuriste n'est donné à voir en train d'exercer sa profession, aucune sortie d'usine n'est montrée. De même aucune interaction avec le monde du travail n'est donnée à voir au sein de ces familles (les Earnshaw des *Hauts de Hurlevent* travaillent certes à la ferme mais en autarcie complète, hors de toute relation globalisante). Dans les films, leur marginalisation s'incarne notamment à travers une mise à l'écart géographique d'un centre urbain dynamique. Casper (*Nordvest*) et Gunther (*La Merditude des choses*) sont d'ailleurs les seuls personnages à avoir ponctuellement contact avec un lieu différent de celui dont ils sont issus (Casper se rend dans de belles propriétés ou dans des boîtes de nuits pour Bjorn, Gunther se rend quotidiennement à l'école dans un village voisin). La configuration spatiale des villes, la construction de ses espaces et la répartition des logements aux différentes couches sociales de la population sont envisagées selon un procédé de relégation, les groupes sociaux les plus pauvres étant sans cesse repoussés aux périphéries de la ville au profit des classes moyennes¹⁸.

Dans *Nordvest*, Casper vit ainsi dans le quartier Bispebjerg de Copenhague, l'un des plus pauvres et excentrés de la capitale, à la limite de sa banlieue. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le nom de Nordvest communément donné à ce quartier tire son origine de la position géographique du quartier par rapport au centre de la ville, puisqu'il se situe au Nord-Ouest de celui-ci. C'est donc la condition d'éloignement du quartier par rapport au centre-ville qui a été retenue par les habitants de Copenhague comme trait caractéristique. Mia de *Fish Tank* vit quant à elle dans le comté de l'Essex, une région au Nord-Est de Londres, la plus pauvre de Grande-Bretagne. Limitrophe du Grand Londres, l'Essex était autrefois qualifié de *Home County*¹⁹ dont l'appellation indique bien la relation de subordination liant l'Essex à Londres et sa proche région. L'endroit où vit Mia au sein de ce

¹⁸ SOREL Laurie, *Vers une transformation sociale des quartiers prioritaires ? Mixité sociale, développement social et rôle des habitants originels dans la politique de la ville*, MEGEVAND Marie-Françoise (dir.), Institut d'Études Politiques de Grenoble, 2012, (Mémoire de Master 2).

¹⁹ Comté domestique

comté n'est pas donné par la réalisatrice mais la présence de la Manche ou de la Tamise (la rivière prend naissance à l'embouchure de la Manche aux environs de Southend-on-Sea) nous indique néanmoins que la ville de Mia ne se situe pas aux alentours de la capitale du comté, Chelmsford, elle dans les terres, accentuant la situation d'éloignement de la famille. *Les Hauts de Hurlevent* et *La Merditude des choses* placent également leurs personnages dans des lieux d'habitation isolés, telle la ferme des Earnshaw perdue au beau milieu des immenses plaines du Yorkshire, et le petit village ouvrier de Gunther situé à 5kms de l'école du village le plus proche dont il effectue régulièrement le trajet à vélo, rendant sensible à l'œil du spectateur l'impression de distance séparant son village de l'école. Par ce trajet régulier rendu visible, *La Merditude des choses* est le seul film du corpus où est donné de façon perceptible la notion de distance séparant le lieu d'habitation du protagoniste d'un centre un peu plus dynamique.

Chaque famille des films du corpus est une famille monoparentale. Dans les *Hauts de Hurlevent*, nous apprenons par le père de Cathy que leur mère est morte en couches après lui avoir donné naissance, le laissant seul pour élever ses enfants et assumer le maintien de la ferme. La femme de Hindley meurt également après avoir accouché à la ferme, laissant Hindley comme seul parent de leur enfant. Quelques années plus tard, Cathy alors enceinte meurt à son tour. *Fish Tank* met en scène également une famille monoparentale dont le seul parent est la mère, élevant ses deux filles, Mia et Tyler. Chez Andrea Arnold les familles sont toujours décomposées et il ne reste souvent que les femmes restées seules avec leurs enfants, elles aussi des filles. Ce cas de figures se retrouve notamment dans ses courts-métrages *Dog* (2001), et *Wasp* (2003), ainsi que dans son premier long-métrage *Red Road* (2006) dans lequel Jackie est une mère de famille dont l'enfant et le mari ont été tués dans un accident de voiture. Casper de *Nordvest* est lui aussi le fils d'une femme qui élève seule ses enfants, son frère Andy et sa petite sœur. Quant à Gunther de *La Merditude des choses*, son seul parent est son père, lui-même habitant chez sa mère qui est elle aussi sans son conjoint, décédé prématurément.

La récurrence de ce type de schéma familial est un des signes de l'alarmante désocialisation de ces familles des couches pauvres de la société. Les parents ont un travail exténuant et contraignant – le père Earnshaw que le lourd travail à la ferme et la maladie tueront, ou encore la mère de Casper qui dort le jour pour pouvoir travailler la nuit –, perdent leur

emploi – le père de Gunther perd son métier de postier à cause de son problème d'alcoolisme –, ou n'en n'ont pas – Joanne la mère de Mia semble être sans emploi –.

D'ordinaire la possession d'un emploi préside à la fondation d'une famille puisqu'il y apporte la stabilité nécessaire. Ici, de par le caractère complexe du travail, une distance se crée entre les membres des familles. Les parents sont démunis face aux comportements et aspirations de leurs enfants envers lesquels ils ont finalement tous plus ou moins renoncé à leur statut de figure morale et d'autorité. Le père de la famille Earnshaw des *Hauts de Hurlevent* est le seul qui ne désespère pas d'inculquer à ses enfants une bonne éducation puisqu'il ramène en leur foyer un jeune étranger, faisant ainsi preuve des valeurs de tolérance et de bonté qu'il tente en bon chrétien de transmettre à ses enfants. Mais malgré ses efforts et sa sévérité à l'encontre d'Hindley lorsque celui-ci brutalise Heathcliff, après sa mort, son fils laisse libre court à sa cruauté envers Heathcliff. Cathy quant à elle s'assagira et se mariera selon le souhait de son père mais il ce choix de vie se soldera par la mort du personnage. *La Merditude des choses* montre un père pris dans un tourbillon de boissons, de fêtes et de nonchalance tristement joyeuse alors que son fils de treize ans Gunther, malgré sa fascination pour les traditions extravagantes des hommes de la famille Strobbe et sa réputation de cancre à l'école, exprime le désir de partir vivre et étudier en pensionnat, prenant ainsi ses distances avec son père dont il sent que la faiblesse ne peut être constructive. Ici l'enfant ne constitue pas le problème mais marque bien l'échec de la relation père-fils dont le rejet du modèle offert par la figure paternelle suscite incompréhension et tristesse fataliste. Quant à la mère de Casper dans *Nordvest*, elle s'occupe avec attention de sa fille encore petite à l'inverse de ses deux fils aînés envers lesquels elle se montre affectueuse mais se décharge de ses responsabilités en incombant à Casper de veiller sur son frère et en fermant les yeux sur ses affaires, se contentant de lui demander de temps à autre s'il ne se met pas en danger, allant même jusqu'à se rendre presque complice de ses agissements en acceptant de profiter des avantages confortables que l'argent de Casper lui offre, se laissant inviter à une séance dans un centre de détente et de soins. Ainsi, lorsque les choses tournent mal pour ses fils, elle ne peut que vainement protester contre Casper dans une attitude de désespoir et de résignation. C'est avec *Fish Tank* que la relation entre le parent et l'enfant est la plus mise à mal. Joanne n'a littéralement aucune emprise sur sa fille aînée Mia dont elle ne contrôle plus aucun des agissements et avec laquelle elle entretient une relation faite de brutalité et de dénigrement.

2. Déterminisme et délitement de la parole

Ces difficultés de communication et de bien-être communes à tous les personnages des films du corpus ne naissent pas de manière gratuite ou fortuite. Elles sont le résultat de l'environnement socio-culturel dans lequel vivent ces familles. Le déterminisme du lieu de vie qui touche les personnages n'est pas non plus à envisager comme une donnée autonome poursuivant arbitrairement les classes pauvres des sociétés. Il est en effet lui-même hérité de la configuration spatiale des lieux de vie dédiés aux différentes couches sociales de la population.

Les constructions de grands ensembles, structures anonymes, dans lesquels vivent les familles de Mia et de Casper, participent par exemple activement à la création de la fracture sociale et contamine dès lors ses effets au sein de la cellule familiale et des relations entre ses membres.

a. *Lien social et fracture familiale*

Dès l'ouverture de *Fish Tank*, la relation de déterminisme qui unit Mia à son environnement est annoncée. Andrea Arnold choisit de débiter son film par la bande sonore composée du souffle de Mia qu'elle fait intervenir en simultané avec le carton du titre, *Fish Tank*. Ces termes qui signifient en français *aquarium*, font ici référence à la cité dans laquelle vit Mia, désignant son lieu de vie comme clos et isolé, n'offrant aucune perspective d'avenir. De par cette association, le souffle audible de Mia après l'effort résonne comme une tentative de retrouver un second souffle, un nouveau souffle à la vie qu'elle mène. Puis intervient la première image du film, donnant effectivement à voir la jeune fille en train de reprendre son souffle après un effort. Andrea Arnold cadre ensuite Mia de dos avant de révéler sa silhouette à contre-jour, surplombant la ville vue de haut à travers une fenêtre panoramique qui intègre le paysage urbain de manière certaine à l'image. En mêlant le souffle de l'effort physique de Mia au titre évoquant son lieu de vie, ainsi qu'au bruit de la ville et de sa circulation, la réalisatrice signifie la forte appartenance et dépendance de Mia au milieu urbain dans lequel elle vit et place cette relation sous le signe de l'effort et de la combativité.



Fish Tank, Andrea Arnold



Fish Tank, Andrea Arnold

L'agressivité comme moyen de défense s'impose à Mia qui évolue dans un monde social comme affectif où la dureté et la rivalité priment. Les rapports qu'elle entretient avec sa mère Joanne et sa petite sœur Tyler sont exécrables, comme en témoignent chacun des premiers contacts donnés à voir entre Mia et chacune d'elles. Sa petite sœur apparaît pour la première fois à l'écran lorsque Mia se dirige vers l'appartement de Keeley, son amie avec laquelle elle s'est fâchée. Mais alors que Mia est occupée à regarder le balcon sur lequel elle envoie des graviers afin d'attirer l'attention, la caméra qui la cadre de profil choisit de faire le point sur l'arrière plan, révélant Tyler allongée sur l'herbe en train de bronzer. Le spectateur découvre alors Tyler avant Mia qui ne lui prête pas encore attention. Le dialogue qui suit est à l'image de leur relation, bref et relativement méprisant. Puis, lorsque Mia rentre chez elle après une altercation avec les filles de son quartier, elle est violemment poussée dans le dos alors qu'elle est accroupie en train de câliner son chien. Nous découvrons sa mère, furieuse d'avoir appris par la police que sa fille a cassé le nez d'une des filles d'un coup de tête. L'échange entre la mère et la fille est vulgaire et brutal. Mia essaie de passer mais Joanne tente de la retenir en lui assénant des claques sur la tête. Mia se dégage violemment et court à l'étage se réfugier dans sa chambre dont elle claque la porte avec force.

Dans *Nordvest* la relation qui unit les membres de la famille n'est pas une relation de défiance. La famille de Casper entretient de bonnes relations avec une famille voisine et peut par exemple compter sur elle pour garder la petite sœur en urgence. Néanmoins la situation de pauvreté et la configuration dense de leur lieu d'habitation les poussent à conserver une certaine prudence vis-à-vis de leur entourage. Casper et sa mère scrutent l'espace autour de leur bâtiment avant de se parler librement. À l'instar de ce rapport de la famille à son entourage, les relations au sein de la famille sont à double face. Les rapports sont affectueux et rieurs mais tacites et discrets, tendres mais autoritaires. Pour exemple Casper qui borde sa petite sœur le soir venu ou tente d'aider son frère Andy à laver les inscriptions inscrites sur son visage par la bande de Jamal, mais qui le bouscule également sans ménagement et lui impose de le suivre chez Bjorn, l'entraînant par là même dans le gang. Plus loin dans le film, lors du goûter d'anniversaire de sa petite sœur alors qu'il est en train de s'amuser, Casper reçoit un message de Bjorn sur son portable. Sa gravité et son silence soudains suffisent à renseigner Andy sur la nature du message qui leur ordonne d'aller exécuter Jamal. Les deux frères se préparent alors rapidement et en silence, puis quittent l'appartement sans que personne ne remarque leur départ. Ici, à l'instar du

climat solidaire mais méfiant entre le voisinage, si l'ambiance entre les membres de la famille est chaleureuse, elle masque néanmoins aux uns et aux autres les agissements et motivations de chacun, et la vie se perpétue ainsi tant qu'il est encore possible de se dire « jusqu'ici tout va bien »²⁰.

Dans *La Merditude des choses*, le rôle déterminant de l'environnement de Gunther sur son évolution est clairement annoncé par une nomenclature ironiquement défaitiste des lieux et qualificatifs de sa vie. *La Merditude des choses* est certes le titre du film de Félix Van Groeningen mais est également le titre du roman duquel est adapté le film et dont le protagoniste est fortement inspiré de l'auteur dudit roman, Dimitri Verhulst, racontant l'histoire de sa famille. En ce sens le choix du vocabulaire du titre *La Merditude des choses* signifie avec d'autant plus de force quant à la qualification des conditions dans lesquelles a grandi le jeune Gunther. Si l'on s'en tient au film, qui cite d'ailleurs en voix over quelques passages du roman, le choix d'un tel titre par le personnage de Gunther témoigne d'une volonté de provocation délibérée et revancharde sur la vie que lui a imposée sa famille, faisant de lui tel qu'il se désigne adulte, « tout sauf un auteur ». Si sa grand-mère a tenté de le préserver du mouvement destructeur des hommes de la famille (la boisson est la cause des décès prématurés du grand-père, du père et d'un des oncles), Gunther s'est malgré tout construit dans cette réalité régressive d'allégresse et de désespoir mêlés. Le quotidien du jeune Gunther est fait de cette ambiance poisseuse, malpropre et déjantée induite par le caractère scatophile et humoristique du titre du film et du roman. « J'habitais un endroit bizarre » est ainsi la phrase qui introduit la première image de Gunther présenté rétrospectivement au sein de sa famille, en train de retirer son cahier d'école des éclaboussures de la bouteille de bière que son père, déguisé en femme à l'occasion d'une tradition du village, renverse maladroitement sur la table. À ce terreau déjà malencontreux s'ajoute le nom de son petit village flamand nommé Trouduc-les-Oyes sonnante d'emblée comme une impossibilité de se projeter dans un futur ouvert, dynamique et épanoui. La relation entre Gunther et les membres de sa famille est aussi chaleureuse, volubile et affectueuse que brutale et surprenante, à l'exception de sa grand-mère qui est une femme douce et courageuse.

²⁰ KASSOVITZ Mathieu, *La Haine* (1995). Citation répétée tout au long du film jusqu'au dénouement fatal. Film cité par Michael Noer comme une de ses références.



La Merditude des choses, Félix Van Groeningen

Quant aux *Hauts de Hurlevent*, les vastes plaines du Yorkshire rythmées par les vents et les pluies diluviennes transmettent à leurs habitants la sobriété d'une parole qui se veut plus utile qu'expressive, déléguant aux corps les discours alors implicites. Les relations entre les personnages se passent le plus souvent de mots, préférant permettre à la somnolence de s'installer entre les membres de la famille réunis le soir dans la pièce principale où le crépitement du feu dans l'âtre se fait entendre. Les premiers mots que Cathy apprend à Heathcliff désignent un animal ou une plume de pluvier qu'elle passe lentement sur sa joue afin d'en ressentir la douceur, alliant ainsi utilité – il convient de savoir nommer les animaux qui les entourent – et expressivité – le pluvier est l'oiseau favori de Cathy qui aime à le regarder voler dans le ciel. L'apprentissage de l'autre passe non pas par le dialogue mais par l'expérience de sensations, à l'instar de la relation des personnages aux vastes et rudes paysages du Yorkshire qui les entourent et forgent leurs caractères.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

b. Celui qui est policé est celui qui trahit

Les mots, le langage empêchent la vérité de l'émotion d'advenir et établissent une distance entre les hommes en introduisant des conventions. Lorsque Heathcliff retrouve Cathy à son retour, l'intensité des regards, le rythme de la respiration, le frisson et la roseur de la peau font affleurer l'émotion. Mais lorsque Cathy esquisse un sourire et s'apprête à parler, la voix de son mari Edgar retentit. L'intimité du moment est rompue, et Heathcliff doit être introduit comme « visiteur » selon les usages et conventions. Si Cathy a été séduite par l'éloquence d'Edgar qui a reçu une bonne éducation, au regard de ce qu'est Heathcliff elle lui reprochera son manque d'empathie et de spontanéité : « De la glace coule dans vos veines Edgar ». Celui qui est policé est celui qui trahit. Andrea Arnold et Félix Van Groeningen mettent en relation cette trahison avec la différence de classes sociales qui induit un savoir-faire ou un savoir-vivre autre.

Dans *La Merditude des choses*, la scène où Gunther adulte et ses deux oncles vont rendre visite à leur Mémé en maison de retraite en est un premier exemple. Alors que son oncle Petrol lui demande de chanter une chanson païarde pour le projet d'un professeur d'université qui désire répertorier ces chansons dans leur dialecte régional, Gunther se montre réticent à chanter une telle chanson au beau milieu de la salle commune de la maison de retraite. Son oncle qui ne possède pas cette décence, y voit un manque de solidarité envers la famille, presque une trahison de la part de celui qui a quitté le foyer familial pour se forger son propre destin d'écrivain et ne revient désormais plus au village qu'une fois tous les cinq ans : « C'est toi le grand monsieur cultivé, non ? Partout tu montes sur scène. Pour avoir de tes nouvelles, petit, on doit lire le journal. Auteur de mes deux. »

Dans *Fish Tank*, Mia et Joanne sont trompées et blessées par Connor qui appartient à un milieu social plus favorisé. Sa différence ne se précise pas de suite mais est principalement suggérée lorsqu'il propose à Joanne une sortie avec ses filles dans un coin de verdure au bord d'un étang. Par cette initiative de sortie en famille, Connor introduit une manière de vivre différente de celle connue jusqu'ici par la famille de Mia. Le fait de partager un loisir entre parents et enfants, de s'initier à une activité nouvelle (ici la pêche), est une démarche méconnue de Joanne qui ne pense pas à proposer à ses filles de se joindre à elle et Connor pour la balade. Il faut que Connor évoque leur projet devant Mia et Tyler, qu'il émette l'idée qu'elles pourraient venir avec eux, et qu'enfin ces dernières affirment que cela leur ferait plaisir, avant que Joanne n'admette la possibilité d'une sortie commune. Non pas qu'elle refuse la présence de ses filles, mais persuadée au contraire d'un manque d'intérêt de leur part. Ce n'est que plus tard que la situation réelle de Connor est dévoilée, après qu'il ait quitté Joanne, lorsque Mia découvre qu'il vit dans une modeste mais paisible résidence pavillonnaire avec femme et enfant. Cette découverte provoque un profond choc chez Mia qui prend conscience de la double trahison qui lui a été faite ainsi qu'à sa famille.

Quant à Cathy des *Hauts de Hurlevent*, lorsque Heathcliff revient, elle est désormais la maîtresse de maison d'une belle propriété, et a fait taire en elle la jeune fille sauvage et indépendante qu'elle était. Mais d'avoir refoulé son naturel sauvage et joyeux, d'avoir fait le choix de se soumettre, d'avoir tué ce qu'elle était et ce au nom de quoi elle vivait la perdra. Car Cathy, incapable après le retour d'Heathcliff de choisir entre lui et Edgar, reste pétrifiée dans la demeure de cet homme qui est son mari mais dont elle n'est pas amoureuse. Après l'altercation entre Edgar et Heathcliff puis le départ de ce dernier, Cathy tombe gravement malade et succombera à sa fièvre après avoir été enlacée par Heathcliff une dernière fois. Heathcliff lui, bien qu'il soit devenu un gentilhomme, ne s'est pas détourné de

sa vérité car il a conservé un rapport fort à la nature qui l'a longtemps entouré. Ainsi l'ascension de classe sociale ne s'accompagne pas nécessairement d'un renoncement au passé, à ce qui a constitué sa personne. Comme lorsqu'il était adolescent, un même plan montre Heathcliff allongé dans l'herbe après la pluie, imperceptible au milieu des hautes herbes dans le paysage bleuté par la brume.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

3. Dépouiller le corps du social

Les mots, l'éloquence permettent de produire du discours, de formuler une douleur et de lutter contre des injustices sociales. Les mots, leur apprentissage offrent également la possibilité de s'extirper d'une condition sociale. Mais si la parole n'est plus fiable, si en plus de ne plus défendre la parole trahit, fausse les rapports humains, et si l'environnement n'offre pas de solidarité, de possibilité de liens mais au contraire isole et stigmatise, il faut alors trouver un autre moyen de résister à la pression du monde et de ceux qui nous entourent. Puisque l'individu est ramené à lui-même, dépossédé de toute attache professionnelle, sans aide des institutions de la société, et est relayé aux périphéries urbaines de ce qui pourrait pourtant constituer pour lui une dynamique, il ne lui reste que son corps à s'approprier et à opposer. Dès lors, la violence de ce corps répond à la violence de la société et refuse de se laisser policer ou normaliser.

a. Le corps comme résistance

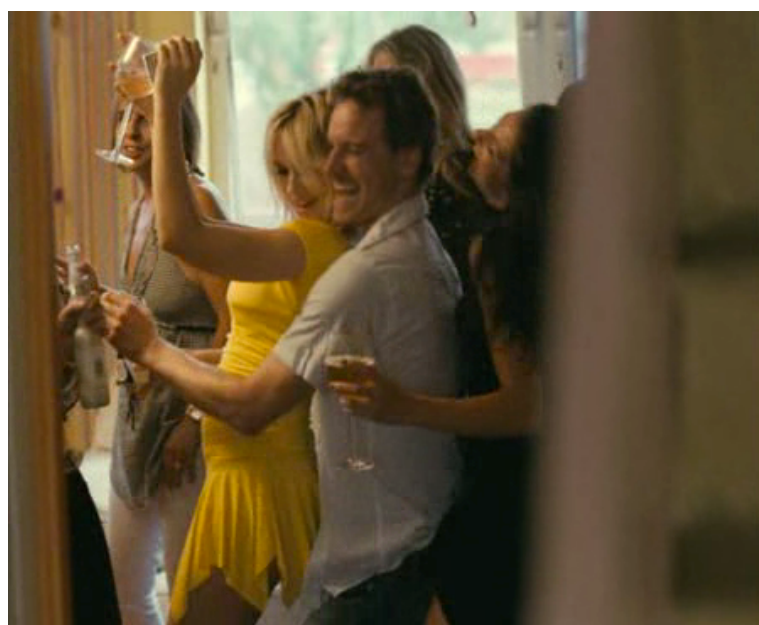
Les corps de *Fish Tank* évoluent indépendamment de tout ancrage social. Aucune des constituantes de la société n'est pour Mia un repère auquel elle pourrait s'accrocher. Elle n'a pas d'école, pas de première expérience professionnelle, pas de famille stable, pas de relation amoureuse ni amicale. Le corps de Mia, son énergie, son agressivité, sa capacité d'endurance, est ce qui lui permet d'éprouver sa liberté et ses limites, de résister aux tentatives de normalisation qui lui sont proposées, à défaut de pouvoir lui être imposées. Pour exemple la volonté de sa mère de lui faire intégrer un centre éducatif pour jeunes déscolarisés, ou la demande du jury du concours de danse auquel elle se présente, de la voir plus féminine et provocante. Seul Connor semble avoir de l'estime pour sa passion de la danse et la pousse à persévérer. C'est pour lui que Mia acceptera de mettre son corps au repos, de relâcher l'effort et de laisser advenir le trouble de la sensualité. À la trahison que lui inflige finalement Connor, le corps de Mia répond avec violence et virulence, tout entier à sa douleur, mû par sa seule volonté de revanche jalouse et blessée.

La mère de Mia est elle aussi dans un rapport fort au corps. Joanne oppose en une féminité outrageuse l'exposition de son corps, la nudité de sa chair à la souffrance de sa condition de mère célibataire. Ses débardeurs et mini-jupes laissent voir ses jambes et soulignent ses

formes, sa démarche et le balancement de son corps suggèrent une sensualité affirmée, voire agressive, et témoignent de la détresse d'une femme marquée par l'abandon. C'est d'abord son conjoint, ensuite son amant qu'elle croyait être « le bon », puis sa fille aînée qui la délaissent.



Fish Tank, Andrea Arnold



Fish Tank, Andrea Arnold

Quant aux beuveries de *La Merditude des choses* que s'infligent presque quotidiennement les oncles et le père de Gunther, ou plus encore la tradition du village « où, une fois par an, les vrais hommes se rasent les jambes et se travestissent pour faire la fête durant trois jours et trois nuits », sont une violence faite au corps sonnante comme une affirmation du village de Trouduc-les-Oyes et plus particulièrement des Strobbe, de leur statut marginal dont ils s'emparent pour revendiquer leur singularité, même destructrice, contre leurs destins malheureux avec les femmes ou les assauts des huissiers à leur encontre, symbole d'un extérieur, d'un appareil d'État qui les accable. La qualification de cette tradition comme « rite de purification annuel » semble dire la position de refus des membres de la famille Strobbe envers les normes culturelles et morales qu'ils transgressent publiquement avec détermination, inversant le masculin et le féminin, laissant libre court à leur sexualité et à leur ivresse.

Ces « corps outrageux »²¹ s'offrent comme dernier recours à ceux qui n'ont ni les instruments ni les mots pour s'opposer aux autres qui les rejettent et les renvoient, démunis, à eux-mêmes.

b. La reconnaissance des corps

En réaction au douloureux refus de Cathy d'abandonner sa vie avec Edgar pour partir avec lui, Heathcliff se rend à la nuit venue dans leur propriété et interpelle depuis la cour Isabelle, la sœur d'Edgar. Déjà éprise d'Heathcliff, celle-ci descend le rejoindre immédiatement. Leur rencontre a lieu sans qu'aucune phrase ne soit prononcée. Afin de confronter le spectateur à la force de signification des corps, Andrea Arnold construit cette scène autour d'un unique plan donnant à voir de très près Heathcliff qui introduit sa langue dans le creux de l'oreille d'Isabelle qu'il mord et embrasse. Fiévreuse, Isabelle murmure « ok » en un souffle et se détache d'Heathcliff pour se préparer au départ. Cette courte scène où Isabelle répond à l'appel silencieux d'Heathcliff dont la bouche et la langue sont la présence métonymique de l'absence du langage, agit comme manifeste de la démarche de la cinéaste qui supprime la parole pour mieux faire dialoguer les corps.

²¹ GAME Jérôme (dir.), *Images des corps...*, op. cit.

Cette remise en cause du langage lors de telles situations est une donnée commune aux quatre films du corpus. En signifiant que le langage ne permet pas d'atteindre la vérité du rapport humain, les cinéastes ôtent à l'Homme ce qui apparaît pourtant comme fondateur de son humanité et de son évolution. Poussant la logique de la transformation de la parole ouvrière, c'est ici le statut même de la parole, quelle qu'elle soit, qui est remis en question. Car la parole, l'habilité du langage, bien que considérée comme une vertu par les personnages, met ici cependant à distance, trahit, fausse. Si la parole est absente, ne restent que les corps. Les corps des personnages agissent alors comme preuve de l'enjeu émotionnel.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Dans *Fish Tank*, l'énergie, le mouvement caractérisent Mia outre son caractère rebelle. C'est par la danse qu'elle marque sa différence puis finalement sa reconnaissance vis-à-vis d'une partie de son entourage. Mia pratique le hip-hop qui est une danse issue de la culture de la rue, beaucoup plus rythmée et physique que la danse lascive pratiquée par Keeley et les autres filles du quartier. C'est lors d'une séquence de la scène finale du film que le mouvement atteint son plus haut degré de signification, lorsque Mia fait ses adieux à sa famille avant de partir pour le pays de Galles. Après avoir fait ses valises Mia se rend dans le salon où se trouve sa mère. Celle-ci, les larmes de sa rupture encore aux yeux, la cigarette à la main, est en train de danser doucement sur un CD de rap de Mia face à la fenêtre. « J'y vais », lui dit Mia. « Vas-y. Casse toi. T'attends quoi ? », répond sa mère. En parlant ainsi, le balancement de ses épaules s'accroît et se rapproche d'un mouvement de boxe, comme si Joanne était sur la défensive face à sa fille et à son départ. Puis elle relâche un peu les bras et entame un déplacement sur le côté tout en regardant Mia. Celle-ci l'observe, une expression calme et sérieuse sur le visage. Sans un mot, Mia vient se placer face à sa mère et calque sa danse sur la sienne. La mère et la fille, bientôt rejointes par Tyler, évoluent ensemble silencieusement, en un même mouvement. Ici, les mots sont inutiles puisque lorsqu'ils sont prononcés ils ne font que mentir sur la vérité des sentiments, à l'instar du « casse toi » que Joanne réplique à Mia, ou bien du « je te déteste » que Tyler adresse à sa grande sœur avant qu'elle ne monte dans la voiture de Billy. La vérité de l'amour filial se passe alors de mots, et c'est à travers le mouvement, le corps, que passe la reconnaissance d'une mère et de sa fille ayant toutes deux expérimenté la douleur amoureuse de l'abandon. Comme s'il était nécessaire que les corps souffrent de la même manière avant de pouvoir se reconnaître l'un l'autre et s'admettre. C'est dans cet ultime pas de deux qu'émerge la sublimation de la rencontre par le mouvement.



Fish Tank, Andrea Arnold

Le lien, l'intimité nés de la confrontation à une même souffrance, à une même épreuve se retrouve aussi dans *Nordvest* dont l'une des problématiques est la relation fraternelle. Casper et Andy doivent exécuter Jamal sur les ordres de Bjorn. Mais alors qu'il revient à Casper de réaliser cet acte, ce dernier se voit pétrifié, incapable d'abattre dans le dos un homme nu sous sa douche et ignorant tout de la situation en train de se dérouler. Casper renonce et lorsque l'occasion de tuer Jamal se présente une seconde fois de suite, toujours incapable du moindre mouvement meurtrier, Casper se voit arracher le revolver des mains par son frère Andy qui s'en empare et se dirige résolument vers la voiture où se trouve Jamal qu'il abat de deux balles tirées avec précision. À la suite de cette séquence les deux frères brûlent dans la forêt le scooter qui leur a servi de moyen de locomotion ainsi que toutes les autres preuves de leur implication, vêtements compris. L'instant est solennel, particulièrement pour Casper qui a vu sa faiblesse réparée par la réactivité de son jeune frère. Leurs deux corps nus sont soumis à la l'agressivité de la lumière et de la chaleur des hautes flammes du brasero, ainsi qu'à la froideur de l'eau qu'ils se versent l'un sur l'autre mutuellement. Ici, la rude nudité des corps et le geste de Casper retenant son frère par la nuque en soutenant son regard, attestent de la reconnaissance de ces corps purifiés après

l'épreuve traversée ensemble. Mais alors que Casper le fixe, Andy dégage finalement sa tête de l'emprise de son frère et se détourne, coupant court à la force du moment, signifiant la rupture effective de leur attachement fraternel.



Nordvest, Michael Noer



Nordvest, Michael Noer

Dans *La Merditude des choses* la reconnaissance par le corps de Gunther et de son père est d'un autre ordre. Elle ne se passe pas de mots et le corps ne signifie pas dans une relation d'immédiateté implicite mais vaut comme preuve, comme démonstration d'une appartenance commune. Gunther et son père sont attablés dans la cuisine lorsque Gunther demande la permission d'intégrer un internat. Son père, toujours sous l'émotion de la séparation avec sa femme des années plus tôt, se vexe de la demande de son fils qu'il interprète comme un nouvel abandon et dit en venir à douter que Gunther soit bien son fils. Lorsqu'il se lève soudainement et lui ordonne de baisser son pantalon sans d'autres explications. Pris de court Gunther reste sur sa chaise mais est vivement apostrophé par son père qui l'empoigne et le lève. Son père baisse son propre pantalon puis son caleçon et tire ceux de Gunther confus et mal à l'aise quand il s'écrit « T'as le même. Regarde c'est le même. Aha ! T'es mon fils. Tu es mon fils. T'as un grain de beauté au même endroit ». Ici la reconnaissance entre le fils et son père passe, pour ce dernier, par l'examen de leur pénis dont la ressemblance certifie leur lien de parenté reçu dès lors comme indéniable. Si dans cette scène, à la différence de *Fish Tank* et *Nordvest*, la parole est présente, elle n'est néanmoins d'aucune utilité puisqu'elle n'explicite ni l'intention ni l'acte. Ce sont les corps qui attestent visuellement d'une preuve et apportent les réponses.



La Merditude des choses, Félix Van Groeningen

Dans *Les Hauts de Hurlevent*, la séquence où Heathcliff retrouve Cathy après plusieurs années d'absence situe le principe de reconnaissance à deux niveaux. L'un est le temps où les corps désormais adultes des personnages reconnaissent l'un en l'autre l'identité de celui et celle qu'ils étaient autrefois. L'autre degré de reconnaissance, plus profond, est l'immédiateté de la rencontre de deux êtres, créant comme une bulle atemporelle où s'épanouit le sentiment d'intimité liant Cathy et Heathcliff. Les deux niveaux de reconnaissance ne sont pas séparés mais fonctionnent ensemble dans une relation de simultanéité. Quand Heathcliff découvre Cathy qui s'avance vers lui à travers les arbres du verger, leur rencontre semble irréelle. L'image est d'abord floue, comme si la présence de Cathy relevait d'une apparition. Sa silhouette se précise et la voilà toute entière auréolée de soleil face à Heathcliff dont le regard fixe brûle de désir. Le tressaillement infime de sa paupière, son souffle court, le rythme lent de la marche de Cathy qui s'avance vers lui, sa bouche entrouverte, sont autant de détails dans lesquels se niche l'expression de l'amour unissant Heathcliff et Cathy et auxquels un temps particulier est accordé. C'est parce que les corps sont attentifs et silencieux qu'ils témoignent de la passion qui les habite.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Ici les corps ne sont plus donnés à voir au sein d'un groupe social. La mise en relation des corps n'appartient plus au champ du collectif. Il ne s'agit plus d'une relation entre groupes sociaux mais de la rencontre de deux corps individuels advenant indépendamment de tout ancrage social, d'un face à face entre deux individus, comme dénudés.

Ces moments de reconnaissance existent uniquement par la mise en scène des corps qui sont faits lieu et expression de l'émotion. Si les corps permettent cette reconnaissance des personnages, c'est parce qu'ils s'identifient l'un à l'autre dans une relation de réciprocité. Plus encore que le vécu commun d'une douleur ou d'une origine, ces corps se reconnaissent l'un dans l'autre du fait du partage de leur condition. *Je* partage un corps avec celui qui est *autre* que moi, dépassant dans le même temps la notion d'altérité. Ce dépassement de l'altérité par les corps marque l'abandon de la norme culturelle qui me présente l'autre dans sa différence, l'introduisant comme étranger. Dès lors les corps évoluent selon un principe nouveau, refusant de se laisser réduire à ce qu'ils représentent ou véhiculent, comme dépouillés du social.

II) REALITES D'UN CORPS EXPOSE

Libérés de la parole et de sa fausseté, dépouillés du social, les corps de ce nouveau cinéma social adviennent selon un principe de reconnaissance et d'immédiateté, au-delà des normes, au-delà de ce qui interfère dans les relations humaines. Si les corps trouvent leur vérité, la reconnaissance de ce qu'ils sont hors des rapports régis par la société, si cette vérité est atteinte par l'abandon des normes et des conventions, alors ils évoluent également selon un principe nouveau.

En ne conformant pas les corps des personnages aux normes, en opposant leur corps et leur singularité à autrui tout en signifiant le partage d'une identité ou d'un état et ce, exclusivement avec leurs proches, les cinéastes Arnold, Noer et Groeningen font évoluer leurs personnages non plus selon un principe de conscience collective du partage d'une condition sociale, de ses contraintes et injustices, mais les placent dans un rapport privé à l'autre et à soi, préférant l'intime au collectif, le *je* au *nous*.

Ce qui meut alors les protagonistes de ce cinéma n'est plus ce qui mouvait ceux du cinéma social ouvrier, à savoir la lutte pour s'extraire de conditions de vie précaires. Dans le cinéma social plus traditionnel même contemporain, ce qui amène la réaction chez les personnages est souvent l'injustice, le sentiment d'avoir été joué, bafoué par une hiérarchie qui nous dépasse (*Rosetta*, les frères Dardenne, 1999), par les rouages d'un système plus grand que soi sur lequel nous n'avons aucune emprise (*Ladybird* *Ladybird*, Ken Loach, 1994). Mais ici la mise en mouvement, la mise en action du protagoniste n'est pas déclenchée par un appareil extérieur qui viendrait contraindre la vie des personnages et contre lequel ils se dresseraient. À l'instar de la situation isolée des personnages qui nous sont donnés à voir pour la plupart hors de toute interaction sociale, hors d'un centre urbain dynamique, hors du monde du travail, en somme hors du collectif, ce qui dans ces films déclenche l'histoire, l'action, a également lieu hors de la sphère publique. L'élément déclencheur de l'action et du film a lieu au sein de la sphère privée (l'intervention de Connor dans la vie de Mia, le départ de la cousine de Gunther) ou bien se déroule dans une sphère en marge du fonctionnement normal de la société (la rencontre décisive de Casper avec le chef de gang Bjorn). D'ailleurs si l'action est certes déclenchée par un élément nouveau, la décision finale de départ commune à tous les protagonistes du corpus découle d'un tout dans lequel s'intègre cet élément perturbateur initial. L'élément perturbateur n'est en fait pas à l'origine

du départ du protagoniste mais vient le précipiter. Mia quitte par exemple sa famille et l'Essex car dans ce milieu son avenir, quelque qu'il soit et que l'histoire avec Connor ait eu lieu ou non, n'est épanouissant sur aucun plan. C'est par contre l'expérience nouvelle du sentiment amoureux accompagnée de la douleur de la double trahison infligée par Connor qui va créer en elle l'urgence du départ.

Ainsi, si dans le cinéma social traditionnel, ce qui provoque l'action du protagoniste est la contrainte qui lui est imposée par un appareil extérieur, et si le principe selon lequel se meuvent les personnages est celui de la lutte, puisqu'à présent la lutte n'est plus et que l'élément déclencheur de l'action se situe exclusivement dans la sphère privée, alors le principe nouveau selon lequel évoluent désormais les personnages a également trait à la dimension personnelle, hors du collectif. Or quoi de plus intime que le corps ? Que ce qu'il véhicule plus ou moins consciemment (identité), que ce qu'il trahit, avoue à notre insu ? Notre corps est ce qui nous appartient le plus fondamentalement et est dans le même temps ce qui nous échappe le plus si nous en perdons même momentanément le contrôle, si nous le laissons s'exprimer, se manifester. *La Merditude des choses*, *Fish Tank*, *Les Hauts de Hurlevent*, et *Nordvest*, nous donnent ainsi à voir des corps à travers de multiples états : le corps dans ses excès, le corps dans son animalité et sa sensualité, le corps dans sa matière. Les cinéastes travaillent alors le corps comme matière de l'affect, trahissant la vie qui agite notre pensée et notre chair.

Cette prise de position forte par rapport au corps n'en propose néanmoins aucune glorification. Il ne s'agit plus ici d'offrir par l'image cinématographique une reconnaissance à l'ouvrier dont le corps abîmé, sacrifié au travail vaut comme preuve de ce qu'il a donné à la société, comme preuve de son utilité. À l'inverse, ce nouveau cinéma social propose des images brutes qui, pudiques ou intrusives, témoignent du corps et de ses états, de sa force mais surtout de sa vulnérabilité. Exposer le corps dans ce qu'il a d'affaiblissant, démystifier ses pratiques, c'est à la fois dérouter le spectateur, le repousser et le toucher simultanément pour mieux le questionner.

1. La forte présence des corps

a. *Le corps comme introduction au social*

Si les films du corpus appartiennent au genre du cinéma social, les ouvertures de *Fish Tank*, *Nordvest*, et *Les Hauts de Hurlevent* introduisent pourtant le film non pas par une mise en situation qui permettrait de contextualiser l'histoire et ses personnages d'un point de vue temporel et socio-culturel, mais préfèrent confronter le spectateur au corps du protagoniste. En construisant ainsi les ouvertures de leurs films, les cinéastes Arnold et Noer annoncent d'emblée que l'enjeu sous-jacent à l'histoire est celui des corps.

Fish Tank, *Les Hauts de Hurlevent*, et *Nordvest*, débutent chacun par un plan sonore et visuel focalisé sur leur protagoniste. Il n'y a ni plan large ni mise en situation pour définir préalablement le personnage. Si l'environnement socio-culturel tient une place majeure au sein de ces films, ce n'est pourtant pas ce qui inaugure l'histoire. L'environnement ne tarde pas à apparaître à l'écran mais ce sont les protagonistes, leurs corps qui ouvrent les films. Mia, Casper et Heathcliff ne nous sont pas introduits par leurs paroles ou pensées qui pourraient nous expliciter leurs identités ou personnalités, mais nous adviennent au contraire presque charnellement. L'effort, le souffle, la pulsation sonore et visuelle, la douleur physique et émotionnelle, sont les premiers éléments avec lesquels nous sommes mis en contact.

Fish Tank s'ouvre sur un plan mettant le spectateur face à un mur bleu ciel, avec au bas du cadre Mia, debout mais pliée en deux, les mains appuyées contre ses genoux en train de reprendre son souffle. Le cadre serré ainsi que le fond bleu de l'image isolent visuellement le personnage de tout contexte. À l'image, seule la présence de la lumière du jour permet de nous situer dans une certaine temporalité. La découverte de l'identité physique du personnage est retardée par la position baissée de celui-ci ainsi que par le décadre qui en découle. Ce n'est que lorsque Mia se redresse que nous découvrons son visage et disposons de quelques indices sur sa personne. Mais ce qui prévaut et frappe alors le spectateur est la frontalité du plan qui nous confronte immédiatement au corps de Mia, debout, qui emplit verticalement le cadre. Le souffle qui soulève à présent la poitrine de Mia et la peine qu'elle eut à le retrouver, témoignent de l'effort préalable fourni par ce corps. Le souffle, ici signe de l'effort, est ce par quoi Mia nous est introduite avant même la première image du film.

Le son du souffle intervient simultanément avec le titre du film sur fond noir et le bruit de la circulation environnante. Le titre, *Fish Tank*, qui fait référence au lieu dans lequel vit le protagoniste, et le bruit de la circulation, sont la présence métonymique d'un extérieur. Le souffle entendu agit également comme présence métonymique de Mia. Ici la respiration de l'homme, le bruit du dehors et du lieu de vie sont imbriqués. Avant même que Mia n'apparaisse au spectateur, l'ouverture l'affirme d'emblée comme liée à son environnement, annonçant le poids du déterminisme à venir. Néanmoins, au sein de cette mise en relation du personnage et de son extérieur, c'est la composante du souffle qui prévaut. Sa supériorité sur le plan sonore renforce sa présence à l'oreille, et il est l'unique composante de la bande son dont l'existence se confirme immédiatement à l'image. En insistant ainsi sur la présence sonore et visuelle de Mia au sein de sa mise en rapport avec l'extérieur, avec l'environnement, Andrea Arnold signifie que c'est par Mia, par le biais de son corps, que cette relation sera abordée. C'est par l'affect de son corps, par sa peine et sa sensualité que Mia et le spectateur éprouveront l'extérieur, éprouveront autrui. La matière, l'évocation charnelle (le souffle) sera ainsi le vecteur de l'histoire de Mia et de son récit.

L'ouverture de *Nordvest* offre elle aussi une première approche physique de son personnage, dans une démarche cependant plus immersive et contemplative. Si Mia est introduite après un effort, Casper lui, est assis sur un canapé et fume calmement une cigarette. Casper est torse nu et cadré à mi hauteur, ce qui exclut de l'image la partie inférieure de son corps, rendant uniquement présente à l'œil la partie dénudée. Le dépouillement, et *a fortiori* la solitude, caractérisent l'image composée d'un canapé sur lequel est assis un seul homme fumant en silence, adossé à un mur blanc orné d'un unique poster comportant un seul palmier. L'échelle de plan serrée épure les lignes du mobilier déjà simple. Le format cinémascope de l'écran compose avec les lignes de contour horizontales du dossier du canapé et du mur sur lequel se découpe nettement le poster.

Noer choisit d'ouvrir son film par une image dont le dépouillement permet à la pulsation sonore et visuelle de situer d'emblée le spectateur et le personnage dans un ressenti presque premier. En effet, une douceur presque organique émane de l'image. Le crâne et le torse nus de Casper modelés par une lumière caressante et changeante, la blancheur de la peau glabre, l'anonymat encore préservé par l'obscurité, la lenteur des gestes, les voluptés de fumée émanant de ce corps presque immobile évoquent un éveil aux formes et aux couleurs, aux perceptions nouvelles. Enfin, la sobre nudité de Casper est confrontée à une musique électronique au caractère agressif né de l'incessante répétition d'un même motif rythmique

et de la forte présence des basses. Cette musique tripale, presque tactile transmet ses vibrations à Casper dont le corps passif les reçoit et dont la peau nue est investie par une lumière changeante et colorée, modifiant la perception de son corps. L'ouïe, la vue, l'odorat, et le toucher sont présents dans une homogénéité, liés par un même procédé. Ces sens nous adviennent dans une unité provoquée par la constance du cadre et par le temps étiré du plan dans lequel aucune action n'a lieu (quarante secondes).

Cette ouverture, bien que donnant à voir le corps dans une certaine modernité, nous rappelle à des sensations premières de rapport au monde, comme en atteste le titre du morceau de la bande son, *Baboon riddem*. Le riddim, motif musical rythmique cyclique qui compose la base d'une chanson ou d'un morceau, est ici lié à *baboon*, *babouin* en français. La musique choisie par Noer pulse ainsi de manière primaire, obsédante et visuelle sur le torse nu de Casper, annonçant l'initiation à venir du protagoniste avec le monde de la nuit, marginal et agressif.



Nordvest, Michael Noer

À l'inverse de *Fish Tank* et *Nordvest*, l'ouverture des *Hauts de Hurlevent* ne nous donne pas à voir dans un premier temps le protagoniste seul à l'image, isolé de son contexte. *Les Hauts de Hurlevent* s'ouvrent au contraire non pas sur le protagoniste mais sur des éléments de ce qui l'entoure. Le premier plan est ainsi un pan de mur sur lequel est gravé un

dessin enfantin d'une maison. Le deuxième plan est la vue d'un lit dont les deux places sont marquées. Près du lit, sur le côté gauche de l'image se tient Heathcliff adulte debout, mais la mise au point est effectuée sur le lit en arrière plan avant de basculer sur le personnage. Le troisième plan est une vue des plaines environnantes à travers la fenêtre de la chambre. Ce n'est qu'ensuite qu'un plan est consacré exclusivement au personnage d'Heathcliff, dont le visage filmé en gros plan laisse apercevoir une partie de chair tuméfiée. Par ces premières images, Andrea Arnold semble accorder une plus grande importance à l'environnement qu'au protagoniste puisque ce dernier n'est que peu présent à l'image. Néanmoins ces éléments d'environnement que sont le dessin sur le mur, le lit, et les plaines, sont intimement liés à Heathcliff puisqu'ils nous parviennent soit au sein d'un même plan partagé avec le protagoniste, soit en plan subjectif depuis son regard. L'environnement n'intervient dès lors pas pour lui-même mais existe à travers son rapport à Heathcliff et à son histoire. La mise en relation du plan du dessin sur le mur et de celui du lit près duquel se tient Heathcliff convoque alors les idées de passé, d'enfance, d'intimité et de souvenirs partagés. Le lieu contient les traces d'une vie passée : le graffiti qu'une main enfantine a gravé dans le mur, le creux laissé par le poids des corps dans l'ancien matelas. Plus encore que de simples réceptacles, le bois du mur, le coton et la laine du matelas, les grincements du parquet et le bruit des branches frappant sur la vitre, le vent agitant la plaine sont autant de sensations vives et de douceur qui ont formé le jeune Heathcliff à la vie dans la ferme des Earnshaw au beau milieu du Yorkshire. L'environnement, plus que simple paysage, s'affirme alors comme lieu de l'enfance et comme creuset des premiers souvenirs et émotions.

Puis apparaît le visage d'Heathcliff, une partie du visage blessée, confondant désormais l'idée du souvenir avec celui de la douleur. Une autre inscription au mur est montrée, « CE » à côté d'un dessin d'oiseau. Nous comprendrons rétrospectivement qu'il s'agit des initiales de Cathy Earnshaw et d'un dessin de pluvier, oiseau qu'elle affectionnait tant étant enfant. Soudain Heathcliff se jette brutalement contre le mur de l'inscription et retombe lourdement sur le sol en gémissant. Au regard des plans précédents, cet acte convoque l'idée de sentiments exacerbés par la culpabilité (violence faite à son propre corps) et de rancœur (violence également dirigée contre la présence métonymique de Cathy). Ces premières images témoignent de la relation physique et forte qu'entretient Heathcliff avec son propre corps. La souffrance, la culpabilité, la rancœur, l'amour sont autant d'émotions complexes et violentes qui s'incarnent littéralement dans le corps d'Heathcliff, le malmenant et le tordant, proportionnellement à la puissance de ces émotions.

Ce corps douloureux d'Heathcliff nous est donné à voir au début du film mais appartient à un temps futur de l'histoire puisque le film se déroule rétrospectivement en un flash-back inauguré par ces premières images d'Heathcliff adulte. Le flashback que constitue le film n'intervient pas afin d'expliquer comme traditionnellement une action en train de se passer mais justifie l'*état* du personnage. Dans cette première scène, le temps n'existe que par le corps d'Heathcliff, qu'à travers lui. Passé présent et futur sont contenus au sein du corps présent d'Heathcliff. Ce corps douloureux nous met face à un présent d'état. Il ne s'agit pas d'un présent circonscrit à l'instant T mais d'une durée, d'une longueur supposée par un état qui, par définition, dure, s'étire dans le temps à la différence d'une action qui nécessite peu de temps à être effectuée. Ici il ne s'agit pas de faire ou de dire mais d'être. Son état présent condensant passé et futur, le corps du personnage *est* douleur, et s'impose au spectateur au-delà de toute explication.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

b. Le corps épuisé

Les corps de ce nouveau cinéma social imposent leur matière jusqu'à ne plus pouvoir être. De la chair fatiguée de Casper par une course effrénée jusqu'à sa disparition funeste de l'écran, des gigantesques beuveries des oncles de Gunther aux lits d'hôpitaux puis aux cimetières, de la passion contenue de Cathy à son ultime étreinte, chaque pulsion, passion désir ou folie, exprimé comme réprimé, finissent par conduire les personnages à leur perte. Le corps bien qu'excessif a ses limites. Plus encore, c'est parce que les personnages poussent leur corps jusque dans ses retranchements que ce dernier finit par lâcher, par abdiquer. Lorsqu'il n'en peut plus le corps lâche et cède sous la pression, épuisé, éreinté, usé. L'image cinématographique suit alors l'épuisement des corps.

Pour témoigner de l'évolution de leurs personnages, la caméra d'Arnold, de Noer et de Van Groeningen saisit l'évolution des corps. Les différents états du corps trahissent les étapes par lesquelles passent les personnages. L'image cinématographique traque alors le corps dans sa nudité, dans les détails de sa peau jusque dans sa chair, jusque dans ses rythmes et postures les plus intimes où le vital est atteint.

« Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau »²². Semblant faire leur ce vers de Valéry, les cinéastes mettent le corps à nu, sondant l'épiderme pour mieux explorer les excès auxquels le corps est soumis. Excès de substances, excès de violences, mais aussi excès de passion et de pulsions.

Dans *Les Hauts de Hurlevent*, chez Cathy, exacerbée par le temps et la souffrance, l'émotion s'impose avec violence et fulgurance. Lorsqu'Heathcliff et Edgar se battent et obligent Cathy à choisir entre eux deux, son corps secoué de tremblements et son visage crispé ne peuvent laisser s'échapper les larmes. Les convulsions de ce corps fragile trahissent la violence du sentiment qui l'habite mais qu'elle ne peut extérioriser. En réponse à la demande d'Heathcliff de fuir avec lui, le geste de Cathy qui frappe sa propre poitrine trahit l'impuissance désespérée qui l'habite face à ses contradictions : le poing serré percute sa poitrine dans un mouvement de répression de l'émotion immédiatement suivi de l'élan de sa paume ouverte vers Heathcliff. La souffrance du conflit interne est telle, qu'elle pétrifie le corps frêle de Cathy et la plonge dans une fièvre qui lui sera fatale.

²² VALÉRY Paul, *L'Idée fixe* (1931).



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Quant à Heathcliff, à la mort de Cathy, la douleur du désir amoureux qui le submerge est si puissante qu'il court à sa tombe et creuse inlassablement la terre afin de déterrer le cercueil dans lequel le corps de Cathy est enfermé. Lorsque sa pelle touche enfin le bois, il chasse la terre restante avec ses mains et tente d'arracher le couvercle du cercueil, comme enragé. Le corps arc-bouté et noir de terre, les yeux fous, mu par cet amour obsessionnel qui l'unit à Cathy, Heathcliff semble perdre la raison au milieu de cette terre qui recouvrait déjà le corps et le visage de la jeune Cathy lorsqu'ils chahutaient ensemble dans les plaines humides des hauts de Hurlevent. Le souvenir du pâle visage de Cathy entaché de noir apparaît et se fond entre la terre et les gémissements impuissants d'Heathcliff, ravagé par la folie et le désespoir.

Concernant *Nordvest*, Michael Noer impose aux corps de ses personnages le rythme par lequel il choisit de structurer son film. La structure filmique obéit à un procédé binaire, alternant des séquences de douceur et de repos immédiatement suivies de séquences beaucoup plus tendues et violentes. Cette constante différence de rythme est imposée au

corps du protagoniste. Lorsque les personnages vivent un moment familial ou d'intimité les corps sont souvent allongés et flegmatiques, avant d'être de nouveau sollicités dans l'urgence voire dans la violence. Les scènes calmes sont ainsi fréquemment confrontées à un plan terminant ou inaugurant une scène montrant Casper en train de sniffer des rails de coke. Lorsque la scène qui suit une séquence de calme ne comporte pas d'emblée une violence infligée aux corps des personnages, la dimension agressive par rapport aux corps est néanmoins présente. En témoigne la confrontation du dernier plan d'une scène de complicité entre les deux frères où l'image finale les montre endormis côte à côte dans la nuit, à l'image vive et claire d'un jet d'eau venant percuter les parois d'un saut en métal, véritable intrusion sonore et visuelle inaugurant la violence à venir de la scène où un premier affrontement entre les deux chefs de gang a lieu. Par un montage incisif Michael Noer accole ainsi deux plans, deux scènes, deux rythmes, deux ambiances et enjeux opposés, créant un choc visuel et sonore chez le spectateur afin de signifier les extrêmes auxquels Casper soumet son corps, passant de l'un à l'autre sans transition, de manière régulière et quotidienne, usant un peu plus chaque jour sa résistance.

En plus d'être régulièrement soumis à ces extrêmes, le corps de Casper, sans cesse sollicité, ingurgite, avale toujours ; après la coke, l'alcool et les boissons énergisantes. Casper n'est montré qu'une seule fois en train de manger et ce lors d'un unique dîner qu'il offre à ses amis dans un grand restaurant. Or, mis à part ce moment d'ailleurs hors du commun, lorsqu'il absorbe des substances, ces actes sont toujours dénués de toute utilité, consommant pour consommer, buvant une canette de Redbull avec son frère sur un banc perdu dans la nuit sans qu'aucune action ne suive, affligeant vainement son propre corps.

Cet affaiblissement du corps imprime ses traces au visage, marquant l'épiderme des signes de la fatigue, de la défonce, de la peur ou de l'humiliation. En témoignent les graffitis obscènes dessinés par Jamal sur le visage d'Andy comme premières représailles. Éclairés prosaïquement par une lumière blafarde, les visages de Casper et Andy accusent les creux et boursoufflures sous l'œil, les yeux souvent à demi clos par la torpeur due à l'ivresse, à la marie-juana et au manque de sommeil. La pression exercée sur Casper tire ses traits, saille ses pommettes, et durcit son regard assombri par des sourcils bas et froncés.



Nordvest, Michael Noer

Dans *La Merditude des choses*, les quatre hommes de la famille Strobbe sont ce que l'on appelle communément de grands gaillards, mais ils portent sur leurs visages les marques de leurs débauches et de leurs faiblesses. Les traits sont disgracieux, les plis des joues se font lourds et le poil omniprésent. Cel, Lowie, Baraqué et Koen malmènent leur corps qu'ils habitent pleinement. Pauvres mais pleins de vie, ces hommes exposent leur corps par le spectacle et jusque dans l'intime.

Lors du concours de bière ou de la course nue à vélos, l'exposition publique du corps se fait dans un registre bon enfant et glorieux, bien qu'également repoussant (concernant le concours de bière), à la vue de tous. Cette exposition du corps a tout autant lieu au sein du cercle intime, du cercle familial. Le corps ne connaît ni la pudeur ni la honte. Lorsque le père de Gunther se rend aux toilettes, placés à l'extérieur et composés « d'une planche en bois et d'un trou » sans porte pour isoler l'occupant, il baisse son pantalon et rend visible ses fesses sans complexe devant son fils ou sa mère à qui il réclame d'ailleurs du papier toilette. Cette trivialité du geste et de la situation innerve tout le film de Van Groeningen qui s'en amuse et la décline sous plusieurs formes.

Aucun excès n'est de trop pour les Strobbe qui ne sont jamais rassasiés de défis tous plus aberrants les uns que les autres. En réponse à la victoire de son frère Koen au concours de bière du village, Baraqué, auquel il avait été interdit de participer, inaugure son propre tournoi de boissons prenant pour modèle la course cycliste du Tour de France. Pour reprendre les mots de Gunther écrivant à propos de cet événement, le concours se

présentait sous la forme d'« un jeu de l'oie sur la carte de France, où les boissons comptaient pour des kilomètres. Baraqué voulant être le buveur le plus accompli, son concours, tout comme le vrai Tour, se déroulerait sur plusieurs jours et ne se limiterait pas à la bière. Par analogie avec la course cycliste, il imagina trois maillots. Le jaune pour le vainqueur, le vert pour le roi du cul-sec, et le maillot à pois était réservé aux cols, où l'on gagnait des points en buvant des alcools plus forts. (...) Si Baraqué n'avait pas fait le con, il aurait remonté les Champs-Élysées ». Prouver que l'on peut battre le record de l'autre, que l'on peut être le meilleur dans l'excès, que son propre corps résiste mieux à ces agressions, prouver que sa résistance physique est la plus grande et pour cela pousser notre corps, lui infliger toujours plus jusqu'à ce qu'il ne puisse plus répondre, jusqu'à ce qu'il en tombe. Le corps de Baraqué, aussi imposant soit-il que l'indique son pseudonyme, n'a pu résister jusqu'au bout à la folie entreprise. Insensible à la souffrance qu'il inflige à son propre corps, emporté dans sa folie destructrice, Baraqué soumet son corps des jours durant à une incroyable quantité d'alcool, criant, transpirant, rotant et ingurgitant encore et encore. La caméra de Van Groeningen est prise dans le rythme effréné de cette course atypique et virevolte autour de la table où sont rassemblés les participants, saisissant pêle-mêle la descente de l'alcool, la danse incessante des verres qui se succèdent, les cris des uns et des autres, l'avancée des pions sur la carte de France, les grimaces et la jovialité des visages, et enfin ces corps qui n'en peuvent déjà plus, comme celui de cette dame qui voulant aller aux toilettes se retrouve coincée dans l'embrasure de la porte trop étroite, empêchée par son corps massif qui à peine levé l'essouffle. Jusqu'à ce que, le douzième jour de la compétition, Baraqué entame, « tel un étalon dopé, le mont Ventoux ». Exalté et vêtu du maillot jaune du vainqueur, Baraqué enchaîne les verres, le ventre distendu par le flot ininterrompu des boissons ingurgitées. Ne pouvant plus contenir de nouvelles substances, son corps semble désormais évacuer directement le liquide que continue de lui imposer Baraqué, urinant simultanément à même le sol, jusqu'à l'effondrement. Le paroxysme de la trivialité est atteint, exposant sans concession la débauche d'alcool et de déjections d'un corps qui n'en peut plus.



La Merditude des choses, Félix Van Groeningen



La Merditude des choses, Félix Van Groeningen

2. Le corps-matière

Affaiblis, les corps offrent aux regards le spectacle de leur épuisement. Désormais, le corps vaut dans sa monstration. Dépouillé du social, privé de sa superbe, il s'exhibe prosaïque et trivial, se manifestant dans sa matière et son organicité, démystifiant ses pratiques.

a. Prosaïsme de sa nudité

Les cinéastes de ce nouveau cinéma social mettent le corps à nu, l'appréhendant dans son prosaïsme et sa radicalité. Les corps nus de Gunther et de sa famille, de Casper et enfin d'Heathcliff sont autant de formes de la nudité, partielle ou totale, assumée ou subie, pudique ou ostentatoire, solennelle ou animale.

À travers *La Merditude des choses*, Félix Van Groeningen expose sans concession la pauvreté dans laquelle vivent ses personnages. Les corps partagent le même état que celui de la maison et de ses composants. À la vétusté du logement, au fouillis et rapiècement de ses meubles et bibelots répondent les corps de ses habitants, hirsutes, négligés, grotesques voire grossiers. Le père et les oncles de Gunther déambulent sans complexe en slip à travers la maison et le jardin, à l'instar de son plus jeune oncle Lowie qui de bon matin, pour éviter au linge de sa mère d'être sali par les excréments des pigeons, sort nonchalamment de la maison la cigarette vissée aux lèvres, en slip et baskets, se munit d'un fusil puis tire sur l'un des oiseaux, ponctuant son tir d'un « celui-là ne chiera plus sur ton linge maman ». L'ostentation du corps, sa nudité non esthétisée est revendiquée par les Strobbe et les hommes de leur petit village belge qui se prêtent par exemple à la mémorable course de cyclisme, complètement nus sur leurs vélos et acclamés par la foule. La nudité du corps, même partielle, est ressentie de manière très forte par le spectateur et est omniprésente : provocation des corps travestis dès l'ouverture du film, scènes quotidiennes d'exhibition laissant seulement couvertes les parties génitales, et relations sexuelles dans des lieux publics (les parents de Gunther le concevant derrière le bar du village) ou dans des lieux partagés (Lowie dans la chambre qu'il occupe avec Gunther).

Avec *Nordvest*, Michael Noer explore d'autres formes de la nudité dans une démarche moins offensive. La nudité de Casper est souvent partiellement visible, contemplative et réceptive, à l'instar de la scène d'ouverture et d'une autre scène semblable où Casper est seul dans la pénombre de sa chambre, écoutant toujours le même morceau de musique électronique *Baboon riddem* sur un jeu de lumière identique. À ce registre contemplatif s'intègre également la courte scène où Casper observe son jeune frère endormi près de lui. Cette scène appartient à une séquence de complicité entre les deux frères qui ont travaillé en équipe pour Bjorn et ses filles durant la nuit. Quand dehors à l'aube, Casper et Andy sont seuls dans leur résidence et retracent en plaisantant autour d'un joint la nuit qu'ils viennent de passer, malgré le fait que leurs vêtements soient donnés à voir, la dimension de la nudité est rendue présente. L'échelle de plan serrée et l'angle de vue en légère plongée dirigent les regards essentiellement sur leurs crânes rasés dont le peu de cheveux laisse voir la peau du crâne dénudé. Les têtes sont lourdes et roulent sur les épaules, les mains attrapent mais lâchent, les yeux clignent et se ferment. L'image montre ensuite les deux frères allongés torsos nus sur un même lit, apaisés. Un premier gros plan donne à voir Casper dont l'œil ouvert et attentif semble veiller sur son frère qui dort. Casper se retourne et un plan large permet de se rendre compte de la position presque fœtale de leurs deux corps nimbés d'une douce lueur bleue. L'éclairage de la scène dessine finement les corps, révélant l'humidité d'un œil, le pulpeux d'une bouche, la quiétude des traits. Dans ce film la nudité des corps renvoie bien souvent à un état presque originel duquel se dégage une douceur diffuse. Casper et Andy sont ici liés par le partage d'une même condition, d'une même origine et d'une ressemblance troublante. Noer offre l'image d'une fraternité apaisée mais néanmoins fragile, comme semble le pressentir le regard inquiet de Casper. Ce pressentiment est confirmé lors de la dernière scène où la nudité intervient, celle du feu dans la forêt près duquel les corps entièrement nus des deux frères sont soumis à la rudesse de la chaleur des flammes, à celle du froid du dehors et de l'eau versée sur leurs corps. Précédemment, Casper a faibli et Andy a réparé sa faute, prenant l'ascendant sur le duo et refusant dès lors toute supériorité de la part de Casper, rompant dans ce moment solennel leur lien fraternel par un geste.



Nordvest, Michael Noer



Nordvest, Michael Noer

Dans *Les Hauts de Hurlevent*, la nudité en tant que telle n'intervient qu'à deux reprises, lors de la mort du père Earnshaw lorsque Nelly lave son corps défunt, et lorsqu'Heathcliff est enfermé sur les ordres d'Hindley dans l'étable où il se débarrasse de ses vêtements. Si la première scène plonge la nudité dans une dimension respectueuse du corps étendu tel un Christ sacrifié, la seconde est plus intense. Maltraité, violenté, rabaissé, Heathcliff est mis au ban par Hindley. Par le montage, Andrea Arnold ellipse le moment où Heathcliff est jeté dans l'étable pour ne reprendre l'action que lorsque celui-ci achève de jeter au sol ses derniers vêtements. Si Heathcliff se sépare de ses vêtements, c'est qu'ils représentent son humiliation, celle-ci étant plus forte pour lui que la douleur des coups infligés par Hindley. C'est en effet alors qu'Heathcliff s'est présenté bien habillé et toiletté face à Cathy et son invité Edgar dans la salle à manger et que cette dernière remarque sa tenue, qu'Edgar le traite de singe déguisé, déclenchant aussitôt une riposte d'Heathcliff suivi des coups d'Hindley. Heathcliff préfère ainsi subir nu le froid du dehors plutôt que de porter sur lui la cause de son humiliation. Enfin nu, en partie caché par la pénombre du lieu, Heathcliff arpente l'endroit de long en large, sa démarche rappelant celle d'un animal en cage. Les postures du corps d'Heathcliff sont rythmées par la colère puis par l'apaisement de la résignation qui le traversent, ainsi que par l'attention portée à Cathy qui lui témoigne sa compassion. Avant cet apaisement, le choix d'Heathcliff de rendre à son corps sa nudité sonne comme une volonté de se débarrasser de ce qui encombre et fausse sa manière d'être au monde. À Cathy qui l'enjoint de se laver afin d'être un peu plus présentable, Heathcliff répond, « J'aime être sale ».



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

b. Trivialité de son organicité

La Merditude des choses, *Nordvest*, et *Fish Tank* transgressent les barrières concrètes du corps charnel pour en explorer l'informe, l'indicible. Habituellement mise au rebut, la réalité scatologique du corps est ici abordée crûment par l'image qui la saisit frontalement, sans concession pour le spectateur ni pour le personnage dont le corps avoue sa faiblesse, sa peur, et sa fureur.

Cette trivialité scatologique innervé tout le film de Félix Van Groeningen. Comme le laisse présager son titre, *La Merditude des choses* est un film qui ne cède en rien à la bienséance ou aux habitudes visuelles du spectateur, choquant ses sens et malmenant sa résistance. Aucune scène, aucune situation prosaïque ou triviale ne nous sera épargnée. Les personnages sont ainsi régulièrement donnés à voir en slip, aux toilettes, urinant sur eux-mêmes, en train de vomir ou de baver sous les spam. Lors d'une scène au bar, André un ami de la famille montre le résultat de son opération : le trou au ventre et la poche d'urine qui l'accompagne. « Regardez comme je chie. Je ne dois plus jamais aller aux toilettes.

Faut juste tirer la chasse. Tu ne te rends pas compte de ce que j'économise comme papier toilette ! », dit-il en buvant pour la démonstration une bière dont le liquide apparaît ensuite en train de couler dans la poche contre son ventre, suscitant les exclamations amusées et faussement dégoutées de la petite assemblée. Un peu avant cette scène, pendant que Gunther effectue une punition en nettoyant les toilettes de son école, il est témoin d'une mauvaise farce faite par deux de ses camarades. Ce qu'ils jetèrent dans une cuvette eut pour effet de faire littéralement déborder tous les toilettes, les canalisations déversant au sol les excréments en une lente vague sombre et grumeleuse, comme le retour à la surface d'une réalité trop longtemps refoulée. Cette scène particulièrement explicite concrétise la démarche de Félix Van Groeningen qui pose par ce film la question de *la merde* et de son statut, nous confrontant de force à ce que nous fuyons, ce que nous renions presque et enterrons toujours plus profondément. En soulevant le rapport que nous entretenons à nos déjections le cinéaste questionne plus largement notre rapport à la laideur et à ce qui dérange, à ces choses informes ou grotesques qui proviennent pourtant de nous-mêmes, de notre corps mais que nous fuyons et refusons. Félix Van Groeningen place ainsi le spectateur face à une réalité exacerbée de *la merde*.



La Merditude des choses, Félix Van Groeningen

Dans *Nordvest*, la réalité scatologique du corps s'impose momentanément à Casper dans un mouvement de peur et de faiblesse. Alors qu'il a au bout de son revolver Jamal, nu et vulnérable, qu'il doit abattre, Casper ne peut se résoudre à presser la détente, incapable de tuer. Après que Jamal soit définitivement sorti de son champ de vision, Casper court à

travers la forêt, rejoint son frère puis s'enfonce dans les fourrés où il baisse son pantalon et déchire son caleçon, plein de ses excréments qu'il n'a pu contenir. Ce moment est filmé en un plan cadrant des genoux de Casper jusqu'à son buste baissé. Au centre du cadre, le caleçon blanc attire le regard, mis en avant par l'aspect sombre de la forêt en arrière-plan et les vêtements foncés de Casper. Sur sa blancheur se détache nettement la tâche brunâtre dont il nous est permis de voir l'aspect fuyant. En déféquant sur lui-même, le corps de Casper avoue sa peur et son apparente faiblesse car, dans la logique des représailles entre gangs, s'il ne peut tuer, c'est lui qui le sera.



Nordvest, Michael Noer

Dans *Fish Tank*, cette trivialité s'exprime lors de la scène où Mia découvre que Connor n'est pas l'homme célibataire qu'il prétend être et qui aurait pu occuper la place de la figure masculine et paternelle manquante à sa famille, Connor ayant en réalité une maison qu'il partage avec femme et enfant. Trahie, Mia s'abandonne à la volonté de son corps et urine au beau milieu du salon. Au début de l'acte de Mia, la caméra filme dans un premier temps en plan serré son buste et son visage, excluant de l'image l'acte en lui-même. Puis, sa posture accroupie ainsi que le jet d'urine qui vient éclabousser le sol sont donnés à voir en un plan cadrant frontalement l'action mais de manière non intrusive, l'image intégrant la trivialité scatologique du corps au contexte qui l'a provoquée.



Fish Tank, Andrea Arnold

3. Animalités salvatrices

a. L'animalité du corps comme moyen de préservation

Dans le cinéma d'Andrea Arnold, lorsque ce qui se joue touche le corps en son sein, au plus profond de lui-même, quand le sujet est confronté à la perte et que la douleur émotionnelle (et non physique) est portée à un paroxysme tel qu'elle menace de porter atteinte à son intégrité, à son équilibre mental, alors touché jusque dans ses entrailles broyées par la douleur de la perte, le corps s'impose au-delà de toute réflexion et, dans une démarche de préservation, attaque, laisse libre court à sa fureur. Mû aveuglément par sa douleur, par la menace du manque viscéral qui accompagne la perte, le corps désormais animal, immédiatement agit.

Les protagonistes de *Fish Tank* et des *Hauts de Hurlevent* procèdent de cette animalité dans leurs comportements et réactions. Avant d'en explorer l'intensité, Andrea Arnold révèle progressivement cette part animale en l'homme, l'injectant dans des comportements quotidiens, la distillant dans les gestes et regards de ses protagonistes.

Dans *Les Hauts de Hurlevent*, lors de son arrivée à la ferme des Earnshaw, Heathcliff est en premier lieu caractérisé par cette agressivité animale. Face aux aboiements et grognements d'un chien de la famille à son encontre, Heathcliff adopte la même attitude et le fixe dans les yeux, découvre les dents, répondant par un même grognement. Sur un registre identique, dans *Fish Tank*, lorsque la mère de Mia lui jette l'enveloppe de l'école spécialisée dans laquelle elle doit aller, Mia lui adresse un claquement de mâchoires comme si elle simulait une morsure. Adopter une attitude animale, particulièrement celle du chien dans son agressivité est une récurrence dans les films d'Andrea Arnold et commence dès son premier court-métrage en 2001, d'ailleurs intitulé *Dog*. À la fin du film, la protagoniste, une jeune fille vivant dans une banlieue défavorisée, rentre chez sa mère après avoir fui une situation traumatisante impliquant la mort d'un petit chien. Aucun nom, prénom ou même surnom ne nous est donné à propos de la jeune fille. La cinéaste choisit de la définir uniquement par ses comportements, préférant dès son premier film le primat du corps et de ses manifestations. Pour échapper aux coups de sa mère qui la reçoit, la jeune fille imite ainsi soudainement les aboiements du chien, le visage rouge et le souffle court, mettant à distance sa mère effarée et se sauvant momentanément.

Dans *Les Hauts de Hurlevent*, une scène en particulier témoigne de l'instinct animal que possède également Cathy. Le lendemain d'une violente altercation entre Heathcliff et Hindley, Cathy emmène Heathcliff avec elle dans les plaines et, une fois assis, lui demande de relever sa chemise dans le dos à l'endroit de ses blessures infligées au bâton. Cathy les observe un temps puis pose sa bouche dessus avec douceur, léchant délicatement les plaies encore saignantes de son ami. Cet acte emprunt d'une grande tendresse, a également trait au comportement instinctif d'un petit animal qui penserait ses blessures.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Enfin, lors de situations émotionnelles particulièrement complexes et intenses, le corps des protagonistes s'impose à eux et prend le relais sur la raison et la réflexion, enclenchant ses mécanismes de survie, renouant avec son animalité comme véritable recours. Ces réactions et comportements procèdent d'une démarche primaire qui trouve ses fondements dans les émotions brutes et entières qui s'imposent aux personnages.

Pour Mia, c'est à la suite de son initiation au désir et à l'amour qu'elle découvre l'intensité de ces émotions. Son personnage est sans cesse dans l'action, dans la réaction impulsive. Le moment culminant du film où ses émotions la submergent, où son corps lui dicte sa conduite au-delà de toute réflexion, est celui où elle pénètre dans la maison de Connor à son insu. Après être entrée par une fenêtre entr'ouverte, Mia déambule dans la cuisine où elle se sert une bière, puis arrive dans le salon où elle remarque le caméscope que lui avait prêté Connor pour qu'elle puisse se filmer en train de danser et envoyer la démonstration au jury du concours de danse auquel elle a postulé. Mia s'installe confortablement dans un des sièges du salon et allume le caméscope. Or, plutôt que de voir son enregistrement ou celui qu'elle avait fait de Connor lorsqu'il se changeait devant elle dans la chambre de sa mère, une petite fille apparaît à l'écran, filmée dans le jardin de la maison où Mia se trouve. La voix de Connor se fait entendre « Allez ma puce. C'est à toi ». « Keira, chante pour

papa » ajoute la femme auprès d'elle. À ces mots, Mia se redresse et regarde, la gorge serrée, la petite fille entonner une chanson d'amour « une chose nouvelle s'est passée avec toi. Mon cœur a repris vie, l'évidence était là. (...) Qu'importe ce qu'on dit, c'est toi que j'aime ». Le cadre se resserre sur le visage de Mia, son souffle se fait court, puis elle jette le caméscope sur le canapé, hébétée. Mia prend une gorgée de bière afin de reprendre contenance mais remarque brusquement les objets d'enfant disséminés à travers la pièce. Un diadème, un pull, une trottinette, un bac à jouets. La caméra se fait alors subjective pour la première fois du film. Fébrile, elle cadre les objets un à un lorsque soudain Mia s'accroupit, baisse son pantalon de survêtement et urine au beau milieu du salon. Cette scène à la fois crue et subtile, illustre pertinemment les sentiments intenses et ambigus de Mia. En effet, son mal-être ne provient pas du fait qu'elle apprenne que Connor a une femme, mais qu'il a un enfant, une fille. La complexité des sentiments qu'éprouve Mia à l'égard de Connor est ici exprimée dans un condensé d'images et de sons qui, bien qu'apparemment contradictoires se complètent. Les mots d'amour de la chanson résonnent en Mia avec les sentiments qu'elle éprouve pour Connor en tant que femme, mais le fait que ces mots soient prononcés par l'enfant de Connor et que ce soit précisément ses jouets qui troublent Mia témoigne du statut ambivalent qu'occupe Connor dans son monde affectif. Connor est celui qui comble l'absence du père tout en assurant le rôle d'amant. Dès lors, la violence de l'acte de Mia est à l'image de la double trahison ressentie. La douleur d'avoir été trompée est telle que Mia est incapable de réfléchir et abandonne sa raison à son corps qui se fait l'expression brute de ses sentiments extrêmes et intenses de déception, trahison, et jalousie.

En agissant ainsi, Mia lutte pour sa survie, pour ne pas disparaître totalement du monde de Connor. Pour les animaux, uriner c'est marquer son territoire, c'est laisser son odeur. Ici la douleur de la perte réveille en Mia des mécanismes qui touchent au fonctionnement même de la nature humaine dans son côté animal, à savoir marquer son territoire et tuer celui qui a pris sa place. C'est dans cette logique de survie que Mia enlève la petite Keira qui joue dans l'allée, la fait marcher jusqu'à l'embouchure de la Manche, et la pousse dans l'eau après que celle-ci l'ait frappée afin de s'échapper. Dans cette séquence Mia semble mue par un instinct prédateur qui trouve son apogée après que Keira lui ait lancé des pierres au bord de la mer. Mia se saisit alors d'un bâton et avance d'un pas lent mais ferme vers elle. La caméra devient de nouveau subjective et le plan s'ouvre par un court flou montrant par le biais d'un ralenti Keira en train de s'enfuir. Ces effets traduisent la vision qu'a Mia du moment où celle-ci semble chasser sa proie.

b. Animalité et mise en mouvement du protagoniste

Dans chaque film, les protagonistes finissent par partir. Gunther, Heathcliff, Casper et Mia quittent leur lieu de vie initial dans une démarche de préservation de ce qu'ils sont, voire de leur vie, rappelant dans ses formes la démarche animale selon laquelle vient un moment où il faut fuir pour se sauver.

Cette nécessité de quitter le lieu de vie afin de se préserver ne se présente pas aux protagonistes de la même manière. Si pour Gunther ce choix s'inscrit dans le cadre d'une mûre réflexion, voire d'une planification de quitter le foyer familial pour l'internat car il a conscience que son environnement ne lui permet pas d'envisager des possibilités d'avenir constructives, chez Casper, Heathcliff, et Mia, aucune anticipation sur la durée n'a lieu, les personnages réagissant plutôt à un impératif exigé par la situation dans laquelle ils se trouvent lors de l'instant précédant leur départ. Si la fuite de Casper a en effet été planifiée par ce dernier quelques jours auparavant, elle s'inscrit néanmoins dans un processus d'urgence vitale puisque Casper, après avoir officiellement abattu Jamal pour le compte de Bjorn, est désormais sous la menace de mort des membres du gang de Jamal et sait ne pouvoir compter sur la protection ni sur le soutien de Bjorn pour y faire face. De plus, sa fuite a lieu en deux temps, à savoir la planification du départ prévu avec son frère, puis son départ précipité et improvisé de la maison de Bjorn après qu'il fut révélé qu'il n'était en réalité pas à l'origine du meurtre de Jamal. Ce second temps de la fuite, lui, répond bien à une nécessité immédiate de départ de la démarche de préservation, ici vitale. Quant à Heathcliff et Mia, leurs départs découlent d'une réaction immédiate, sans réflexion particulière sur la nécessité pour eux de partir, bien que le fait qu'il y est réaction présume une analyse de la situation mais courte et instinctive. Heathcliff est témoin malgré lui de la confession secrète de Cathy qui a accepté d'épouser Edgar Linton malgré son amour pour Heathcliff, car ce dernier, en subissant la violence d'Hindley a été rabaissé à un point tel qu'il est désormais impossible pour Cathy de l'épouser un jour sans se déshonorer elle-même. Blessé et humilié, Heathcliff préfère partir face à une situation qui paraît alors insurmontable et qui ne lui laisse pas de place. Pour Mia, c'est la confrontation à la figure animale qui déclenche en elle une soudaine prise de conscience de sa propre situation. Le lendemain de son affrontement avec Connor, elle apprend par Billy la mort de la jument, abattue par ce dernier et ses frères puisqu'« elle avait seize ans. Elle avait fait son temps ». Ces mots agissent sur la jeune fille de quinze ans qui y voit un rappel de sa propre condition

qui ne lui offre aucun épanouissement personnel puisqu'elle ne rencontre chez ceux qui l'entourent, aucune estime pour ce qu'elle est. Le seul à l'encourager dans sa passion pour la danse fut Connor, rendant sa trahison d'autant plus pénible et douloureuse. Dès le plan suivant cette scène, Mia part afin d'échapper à une existence et une fin misérables comme celles de cette jument enchaînée qu'elle tentait vainement de libérer.

À l'inverse du reste des protagonistes qui ne savent pas quelles conséquences pour eux aura leur départ, Gunther formule une demande spécifique pour son avenir (l'internat), sera pris en charge dans sa démarche (par une assistante sociale) et encadré par la suite. Cette assurance quant au déroulement des événements suite à son départ s'inscrit dans la logique réflexive et prévoyante de la démarche de Gunther. À l'inverse, pour Casper, Heathcliff et Mia, leur départ est un mouvement vers l'inconnu et l'incertitude, découlant de l'immédiateté et de l'instinctif de leur réaction. Ce qui importe n'est alors pas où nous allons et ce que nous y trouverons, mais bien de partir, de quitter ce lieu qui met en danger ce que nous sommes voire menace notre vie.

Si, mise à part le but, la démarche de Gunther ne rejoint en rien la démarche animale de préservation, celles de Casper, Heathcliff et Mia la rejoignent de par leur dimension d'immédiateté et de nécessité de partir quelque soit l'avenir.

Plus encore, la manière dont se déroule le départ (la fuite) de Casper et d'Heathcliff, s'apparente à certaines configurations et caractéristiques animales. Lorsque Casper s'échappe en précipitation de la maison de Bjorn après la trahison de son frère, Bjorn et ses hommes se lancent à sa poursuite, bientôt remplacés par les membres du gang de Jamal cherchant vengeance. Chassé, traqué, Casper fuit ses poursuivants et pénètre dans un parc où il se réfugie dans un bosquet. S'organise alors une véritable chasse à l'homme, les hommes de Jamal se répartissant en petits groupes afin de débusquer Casper terré dans les fourrés. Repéré, ce dernier reprend sa course désespérée jusqu'à ce que, à bout de forces, il soit rattrapé par le gang et abattu par balles en pleine course. Dès lors, la forme prise par la poursuite et les moyens pour y parvenir entrent en résonance avec la méthode de chasse des animaux qui agissent en meutes, cernent et acculent le gibier avant l'assaut final. Néanmoins, si pour exemple les loups procèdent ainsi, l'animal chassé ne devient proie uniquement pour les nourrir, selon le cycle de la nature. Or la mort de Casper n'entretient aucun lien avec ce principe de nécessité, la volonté des hommes de Jamal étant simplement de le tuer en représailles d'une autre mort elle-même donnée dans cette logique du meurtre. De proie, Casper devient alors l'homme exécuté. À l'instar de cette scène, l'animalité présente au sein de l'ensemble du film se manifeste dans l'application de ses lois

impitoyables alors prises dans les rouages d'une logique humaine détachée de toute nécessité de survie. L'animalité présente dans la scène du départ d'Heathcliff, est elle rendue sensible par la façon dont le jeune homme part de la maison après avoir été témoin des aveux de Cathy. Allongé à même le sol et dissimulé par la pénombre de la pièce que seul un feu de bois éclaire, Heathcliff quitte silencieusement la salle à quatre pattes avant de se fondre dans la nuit sous la pluie, s'engageant avec assurance dans l'obscurité des plaines. Ici, Heathcliff semble posséder l'aisance, la discrétion et l'acuité visuelle nocturne animale. Quant à *Fish Tank*, si la scène de décision du départ de Mia ne contient pas à proprement parler une animalité puisque ni gestuelles ni schéma animaux n'y font référence, le lien à l'animal est néanmoins présent et décisif. C'est la confrontation au destin de la jument qui déclenche en elle la prise de conscience, qui tient lieu d'électrochoc final dans la logique poursuivie tout le long du film par Andrea Arnold. Les scènes où intervient la jument agissent ainsi comme leitmotiv et métaphore de la liberté à conquérir. Lorsque Mia remarque la jument pour la première fois, la jeune fille marche dans les rues de la ville au hasard et aperçoit ce cheval blanc au beau milieu d'un terrain vague en friche, attaché à une grosse pierre par une chaîne. Sans réfléchir, Mia pénètre dans le terrain en poussant la grille qui l'en sépare, marche vers le cheval dont la robe blanche est salie de noir, et entreprend de briser ses chaînes à l'aide d'une pierre qu'elle frappe avec force contre les mailles. Mais Billy, qu'elle ne connaissait pas encore, l'interpelle et Mia se sauve sans avoir pu entamer la résistance des chaînes contre lesquelles elle luttait.

Les Hauts de Hurlevent et *Fish Tank* entretiennent tout deux un lien fort à l'animal qui se retrouve au sein de leurs histoires et dans le rapport aux personnages. La présence des animaux est en effet récurrente dans la filmographie d'Andrea Arnold. Trois de ses cinq films font directement référence à l'animal dans leur titre : *Dog*²³, *Wasp*²⁴, et *Fish Tank*²⁵. L'animal aura une importance particulière au sein de chaque film. Dans *Dog* la jeune fille quitte son petit ami et s'enfuit après que ce dernier ait tué à coups de pied un chien qui avait mangé par mégarde sa boulette de shit posée par terre. Le court-métrage se termine quelques plans plus tard au moment où la jeune fille rentre chez elle et imite les aboiements d'un chien afin d'échapper à la violence de sa mère. Dans *Wasp*, Zoe ouvre la fenêtre de sa cuisine afin de laisser s'échapper une guêpe qui était contre la vitre, puis, à la fin du film,

²³ Chien

²⁴ Guêpe

²⁵ Aquarium

elle se précipite auprès de ses filles lorsqu'une guêpe entre dans la bouche de son bébé Kai endormi pour finalement en ressortir peu de temps après sans qu'aucun mal n'ait été fait. Pour *Fish Tank*, le titre fait référence à ces barres d'immeuble dans lesquelles réside Mia qui sont communément nommées « aquarium ». Mais l'animal qui revient tout au long du film est le cheval blanc que Mia essaye plusieurs fois de délivrer sans succès.

Dans ces films la figure de l'animal agit comme alarme, déclenchant chez le protagoniste une réaction immédiate ainsi qu'une soudaine prise de conscience de la réalité de sa vie, provoquant en lui l'urgence du départ. C'est en effet après l'acte horrible de son petit ami commis sur le chien que la jeune fille de *Dog* prend brutalement conscience du chemin dangereux qu'elle est en train d'emprunter à force de le fréquenter, et qu'elle décide de fuir. Dans *Wasp*, l'incident de la guêpe rappelle Zoe à son devoir de mère en lui signifiant la vulnérabilité de ses enfants et le danger qu'ils courent livrés à eux-mêmes sans sa protection. Dans *Fish Tank*, la fonction d'alarme de l'animal est plus imagée. Le mot d'aquarium qui qualifie l'environnement social évoque également l'avenir bouché qui s'offre à Mia dont le parcours tout au long du film n'a d'ailleurs été ponctué que d'échecs. Son échec est à la fois sur le plan de l'amitié (Keeley refuse de lui retourner ses appels téléphoniques), scolaire (elle doit aller dans une école spécialisée mais le refuse), amoureux, et professionnel. Mia échoue également à plusieurs reprises à briser les chaînes de la jument. Au regard de sa propre histoire, le sort de la jument qui a dû être abattue résonne également comme une mise en garde pour Mia quant à sa vie et ses choix futurs. Ces tentatives réitérées de la jeune fille pour libérer la jument témoignent d'un acharnement, d'un véritable élan vers la liberté contenu en Mia qui ne se plie à aucune contrainte.

Pour vivre il faut partir, et pour partir il faut se libérer soi-même, par sa propre volonté. Dans *Fish Tank*, *Les Hauts de Hurlevent*, *Nordvest* et *La Merditude des choses*, il ne s'agit plus de lutte collective pour le bien être du groupe par l'amélioration des conditions de vie. Le combat a désormais lieu à l'échelle individuelle et n'a plus pour visée de faire changer les choses mais de les abandonner. Quitter ce qui nous freine, quitter ce qui nous blesse indépendamment de ce que l'ailleurs peut offrir. De ces quatre films, Cathy est le seul personnage qui ne tente pas de se libérer de la vie à laquelle son lieu d'habitation la destine, et en mourra.

III) L'HOMME ET SA CORPORALITE²⁶ : UNE DIGNITE RETROUVEE

Épuisement, déjections, animalité... en chargeant ainsi les corps de leurs protagonistes, les cinéastes nous confrontent aux réalités étouffées de notre propre corps. Les cinéastes donnent littéralement corps au refoulé du corps humain et de ses trivialités, accaparant l'écran avec une intensité semblant inversement proportionnelle au refoulement de nos sociétés contemporaines dans lesquelles la représentation d'un corps a lieu selon des canons inflexibles de force et de beauté.

Ici, l'organicité dévoilée du corps de l'homme vient consacrer la proposition commune aux cinéastes selon laquelle l'individu est à appréhender dans la vérité de sa matérialité. Avec le passage par le corps-matière, c'est au nom du refoulé que les cinéastes poussent leur formule jusque dans ses retranchements, questionnant la pertinence et la légitimité de ces trivialités à l'écran ainsi que la capacité du spectateur à les endurer.

Le rôle salvateur de l'animalité du corps humain vient quant à lui poser la question de la problématique frontière entre l'homme et l'animal, de leur fonctionnement réciproque. Néanmoins, si ce cinéma, et spécifiquement celui d'Andrea Arnold, rattache l'homme à des comportements animaux, son propos n'est pas d'avilir l'homme ou de remettre en question son humanité. Par cette démarche d'envisager le corps de l'homme dans son aspect, son mouvement, et ses réactions primaires, Andrea Arnold réaffirme ses fondements et origines animales afin paradoxalement de l'en différencier.

L'affirmation du corps au sein de la perception, de la réaction et de la communication pose dès lors le corps en tant que médium premier et primordial du rapport à l'autre et à soi-même. Réancrer l'homme dans ce corps qui lui est propre, le confronter à ses excès et ses faiblesses afin de les concilier de nouveau, et réinstaurer l'immédiateté des rapports humains permise par le partage du sensible, c'est prendre le chemin de l'unité retrouvée entre l'homme et sa corporalité enfin revendiquée, exaltant ainsi sa vérité profonde et essentielle.

²⁶ Le mot corporalité insiste sur le caractère propre de la constitution corporelle de l'homme. La notion de corporalité veut mettre en valeur le caractère du *corps comme le tout de l'homme* et comme informant justement la subjectivité humaine ainsi que ses comportements. Emprunte au lat. chrét. *Corporalitas*, attesté à partir du III^e s. « nature corporelle, matérialité ». <http://www.cnrtl.fr/definition/corporalité>.

1. Une ouverture du corps fondatrice

a. Le conflit structurel de l'animalité en l'homme

Le corps devenu un corps-matière n'existe néanmoins pas à l'image de manière gratuite. En pétrissant ce corps les cinéastes tentent de lui faire avouer ce qu'il a contenu et ce qu'il contient encore de notre histoire animale. Notre corps est ce qui nous y relie de manière la plus évidente. Le pétrir, en questionner les traces et les signes restants, et puis le laisser déborder. S'emparer ainsi du corps de l'homme c'est réfléchir l'humanité et l'animalité, réfléchir l'humanité dans son rapport à l'animalité. C'est penser l'animalité de l'homme, penser l'homme et l'animal *en* l'homme.

« L'homme est l'animal qui doit se reconnaître humain pour l'être²⁷ ». Par cette phrase Linné ne sépare pas définitivement animalité et humanité l'une de l'autre ni ne les oppose de manière stricte mais affirme au contraire le lien de dépendance de la seconde par rapport à la première. En effet, il faut selon Agamben, penser l'homme « à partir de son animalitas et non en direction de son humanitas²⁸ » car « le propre de l'humanitas est de rester ouvert à la fermeture de l'animal²⁹ ». C'est justement cette fermeture première de l'animal qui a été dépassée en lui-même par l'homme grâce à l'activation de la conscience de soi. Alors que pour l'animal, « ni le milieu ambiant (...) ni lui-même ne lui sont révélés en tant qu'étants³⁰ », l'homme advient au monde dans une conscience de soi qui l'érige dès lors en « formateur de monde (*weltbildend*) », l'élevant au-dessus de son état premier de « pauvre en monde (*weltarm*)³¹ » dont l'animal reste lui, entièrement constitué. C'est au sein même de l'homme que s'articule cette tension entre animalité et humanité puisque « la compréhension de "la pauvreté en monde" et celle du monde humain marchent du même pas³² ».

Il apparaît ainsi vain de tenter de penser l'homme indépendamment de son animalité puisque celle-ci agit comme condition même de l'existence de notre humanité qui,

²⁷ Linné in AGAMBEN Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002. Trad. de GAYRAUD Joël *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 48.

²⁸ Heidegger, in AGAMBEN Giorgio, *L'Ouvert ...*, *op. cit.* p. 120.

²⁹ *Ibid.* p. 119.

³⁰ *Ibid.* p. 87.

³¹ *Ibid.* p. 81.

³² *Ibid.* p. 83.

dépassant l'animalité de laquelle elle provient, peut alors avoir conscience d'elle-même, et « voir [son] être-dévoilé dans la liberté de l'être³³ ».

Fish Tank d'Andrea Arnold semble prendre en charge cette position philosophique alors incarnée en la jeune protagoniste Mia chez laquelle prend forme la complexe articulation de l'animalité et de l'humanité en l'homme. Si Mia est caractérisée par une constante, bien que légère, animalité dans ses comportements quotidiens (claquements de mâchoires à l'encontre d'autrui, opposition à ce qui entrave sa liberté) et que cette animalité va jusqu'à l'envahir, ses réactions animales procèdent néanmoins d'une démarche motivée par son humanité. Si Mia urine dans le salon de Connor comme un animal le ferait pour marquer son territoire, c'est parce qu'elle souffre de la trahison qui lui a été infligée et agit ainsi en tant que sujet pensant. Puisque motivées par des ressentis proprement humains (la déception, la jalousie, l'amour), les réactions de Mia, bien qu'animales dans leurs formes se distinguent néanmoins des *comportements* animaux et en ce qu'elles sont en fait des *conduites* car inscrites dans une logique humaine : « en tant qu'il est essentiellement étourdi et intégralement absorbé dans son propre désinhibiteur³⁴, l'animal ne peut vraiment “agir” ou “avoir une conduite” par rapport à lui : il peut seulement “se comporter” ». À la différence de l'animal dont les actions se bornent au domaine du comportement, la conduite chez l'homme a lieu dans une confrontation de l'action à l'éthique. Pour reprendre et réutiliser l'une des questions posées par Jean-Philippe Pierron dans « Homme et animal la question des frontières »³⁵, quelle est cette intersection entre le comportement animal et la conduite humaine, et par quoi est-elle habitée ? La vertu morale est alors avancée et trouve sa confirmation dans la philosophie kantienne à propos de l'autonomie de la volonté et de l'impératif catégorique moral. Cet impératif moral est dit catégorique car il commande la volonté sans rapport à aucune fin, indépendamment des désirs du sujet, et est ainsi purement formel. Ce dépassement par la raison des désirs de l'homme afin d'agir selon la « législation universelle de la conduite³⁶ » et passer outre son être sensible, peut également servir de lecture à l'une des scènes de *Fish Tank* dans laquelle Mia enlève la petite Keira et la poursuit sur les rives sauvages de la Tamise.

³³ *Ibid.* pp.94, 95

³⁴ Selon Agamben, le cercle désinhibiteur de l'animal est son milieu, composé des éléments définissant son monde perceptif.

³⁵ PIERRON Jean-Philippe, « Ethique et éthologie: comportement animal et conduite humaine » in V. CAMOS, F. CÉZILLY, et al. (coord.), *Homme et animal la question des frontières*, Quae, 2009, chapitre 10.

³⁶ « Agis de telle sorte que la maxime de ta volonté puisse toujours valoir en même temps comme principe d'une législation universelle », KANT Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, 1788.

Dans cette scène Keira fuit Mia et essaie de la repousser, mais cela ne fait qu'aggraver le rejet de Mia envers elle qui bascule dans une démarche animale d'élimination de l'autre afin de conserver sa place et de survivre (ici dans la vie de Connor).

Ici se retrouvent aussi bien l'absorption dans le désinhibiteur animal et le réveil de l'homme par la conscience de soi que, fonctionnant en même temps, le dépassement des désirs de l'être sensible par la raison dont l'impératif catégorique moral impose une conduite valant comme principe d'une législation universelle.

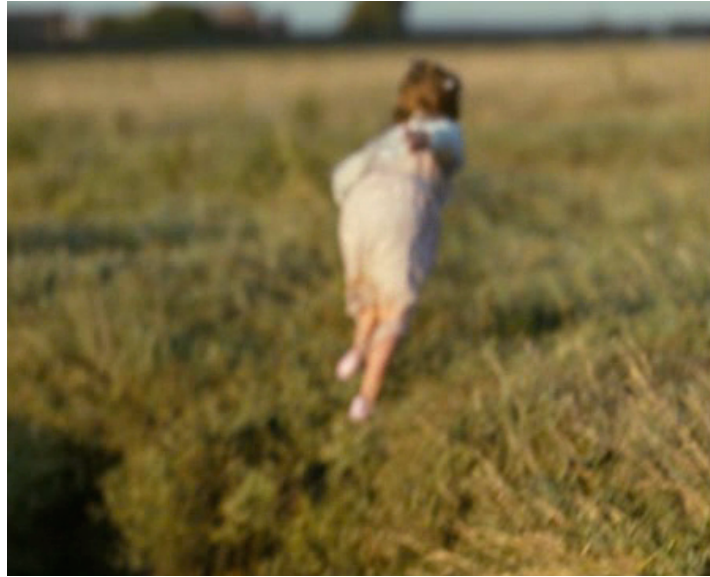
Lorsque Mia poursuit Keira elle semble mue par un instinct prédateur dont les signes visuels et sonores sont présents au sein d'un plan en particulier, intervenant après que Mia se soit saisie d'un bâton et se dirige, résolue, vers la petite fille : la position subjective de la caméra cadrant Keira par un court flou la montrant par le biais d'un ralenti en train de s'enfuir, le tremblé de l'image lorsque Mia se déplace, son souffle presque calme signe de son assurance et de sa détermination, et enfin le crissement distinct de l'herbe sous les pieds de Keira qui tente de fuir. Le ralenti visuel et sonore de ces éléments permet de traduire la précision inhabituelle de la perception, de l'ouïe et de la vision de Mia en ce moment où celle-ci semble se transformer et chasser sa proie. Ce plan entièrement subjectif et focalisé sur Keira selon une démarche animale faisant ainsi abstraction de tout recul et de toute analyse réfléchie vis-à-vis de la situation, convoque dès lors les idées d'« étourdissement » et d'« absorption » propre au rapport qu'entretient l'animal avec son milieu ambiant. Ici, à l'instar de l'exemple de l'abeille décrit par le zoologiste Uexküll et repris par Heidegger³⁷, Mia est sous « l'emprise » d'un « mouvement-pulsionnel » vers Keira qui l'« empêche (...) de se mettre en regard » de celle-ci. Après ce plan particulièrement éloquent la caméra retrouve un axe de prise de vue extérieur aux personnages, poursuivant néanmoins la scène dans cette même logique animale. C'est ainsi que Mia ayant rattrapé Keira, agressée par ses coups et entièrement prise dans l'intensité de l'action et de ses pulsions, la soulève soudainement et la jette à l'eau, se débarrassant ainsi radicalement de celle qui menaçait sa place, éliminant l'adversité. Dans cette partie de la séquence,

³⁷ « (...) En laboratoire, une abeille est placée devant un bol rempli de miel. Après que l'abeille a commencé à aspirer du miel, si on lui sectionne l'abdomen, elle continue à boire tranquillement, alors qu'on voit le miel s'écouler à travers l'abdomen ouvert. "Cela montre de façon frappante que l'abeille ne constate nullement la surabondance de miel (...) ni même la disparition de son abdomen. (...) Cette *emprise* n'est possible que là où il y a mouvement-pulsionnel-vers (*treibhaftes Hin-zu*). Mais du coup cette emprise dans la poussée exclut la possibilité de constater un être-disponible (*Vorhandensein*). C'est précisément l'emprise de la nourriture qui empêche l'animal de se mettre en regard (*sich gegenüberstellen*) de la nourriture ([Heidegger, *Gesamtausgab*, vol. 29/30, 1983],p352-353)" », Agamben, *L'Ouvert*.

Mia est ainsi prise dans l'enchevêtrement de ses désirs et de ses pulsions, obéissant à son seul être sensible³⁸.

Or, si Mia est prise dans son désinhibiteur sur le même mode que l'animal l'est, cela n'a lieu que momentanément car à la différence de l'animal qui est ouvert dans un non-dévoilement, l'homme a lui eu accès à son désinhibiteur dans un rapport de dévoilement de son être, transformant son milieu en monde. Cette opération est également effectuée par Mia dans cette même séquence. Immédiatement après avoir jetée la petite Keira à la mer, Mia émerge de son état absorbé, comme se réveillant enfin à elle-même par la conscience de soi, frappée par la gravité de son geste et par la brutalité de ses agissements, mesurant l'ampleur de la situation et de son contexte. Mia passe la main sur son front et écarte les mèches de cheveux de ses yeux comme si elle tentait de retrouver une vision claire de la situation, scrutant l'eau à la recherche de Keira. À cet instant Mia retrouve la raison et sort rapidement Keira de l'eau, faisant taire ses désirs d'élimination et obéissant alors à son impératif catégorique moral de porter secours à autrui de manière désintéressée, mue désormais uniquement par cet impératif.

³⁸ KANT Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, 1788.



Fish Tank, Andrea Arnold

b. *Le corps-monde*

Si Andrea Arnold reconnaît nécessairement à l'homme la faculté de la raison par rapport à l'animal, elle semble cependant réhabiliter l'importance du corps face à la grande tradition philosophique qui envisage l'homme selon un principe d'autonomie de l'esprit vis-à-vis du corps et de ses besoins. Ici le corps n'est pas envisagé comme enveloppe sensible contraignante dont les mécanismes prosaïques comme boire, manger ou dormir asserviraient l'homme en l'éloignant de l'Idéal³⁹. Andrea Arnold ne renie pas ces nécessités du corps qui constituent d'ailleurs l'enjeu de son court-métrage *Wasp*, mais semble pousser plus loin sa vision du corps humain, de son rôle et de ses enjeux. Car si les personnages, en plus de la manifestation de leur raison en agissant de manière réactive et instinctive, animale, éveillent également en nous la conscience d'approcher et de comprendre ce qu'est l'Homme, le corps porterait alors en lui un sens profond, fonctionnant avec ses nécessités tout en les dépassant dans le même temps, signifiant avec force et prégnance. Ce pressentiment qui habite le spectateur lorsqu'il est face aux films d'Andrea Arnold trouve une partie de son explication dans le rapport qu'entretiennent les protagonistes à leur environnement ou plus particulièrement à la nature qui y est présente, et ce par le biais de leur corps.

Chez la cinéaste, bien que ses films aient essentiellement pour cadre de grands ensembles d'immeubles (de son premier court-métrage *Dog* au long-métrage *Fish Tank*), la possibilité d'un lien avec la nature est toujours donnée et l'importance de sa présence s'accroît de film en film, jusqu'aux *Hauts de Hurlevent* où la nature et sa puissance servent de cadre de vie aux personnages.

Les protagonistes des *Hauts de Hurlevent* vivent coupés du monde et ont un authentique rapport à la nature. Cette vérité est aussi possible pour Mia dont la cité bien que fortement urbanisée permet un contact avec la nature. La vue de l'appartement de Mia donnant sur un terrain en friche, la coulée verte de la rivière, ainsi que le terrain vague et le cheval en sont autant d'évocations et de présences. *Fish Tank* et *Les Hauts de Hurlevent* donnent à voir ce lien de manière plus ou moins intense mais selon une même esthétique, celle d'une perméabilité entre le corps et les éléments de la nature. Ce principe est consacré dans *Les Hauts de Hurlevent* et s'exprime particulièrement à travers le personnage d'Heathcliff

³⁹ Selon la philosophie idéaliste de Platon.

qui est traité dans son rapport à la nature selon une véritable « esthétique de la fonte⁴⁰ ». Ce parti pris est esquissé dès les premières images du flash-back où nous découvrons le jeune Heathcliff, en train de suivre le père de la famille Earnshaw à la tombée de la nuit à travers les plaines du Yorkshire. La séquence s'ouvre sur une image sombre à laquelle est imprimé le rythme des pas des personnages dont nous parviennent le souffle mêlé au bruit de l'herbe et de la terre foulées. La caméra filme le jeune garçon à sa hauteur, rencontrant elle aussi sur son passage le cinglant des hautes herbes et changeant d'orientation au gré du chemin emprunté par Heathcliff. L'identité de ce dernier nous est en partie soustraite visuellement par la pénombre et par la présence envahissante des hautes herbes à l'image. Cette quasi-absorption visuelle du personnage dans le paysage se retrouve de manière évidente à deux moments du film où l'image est composée de la même façon. Une même image donne à voir Heathcliff en plan large allongé dans l'herbe après la pluie, imperceptible dans le paysage bleuté par la brume, confondant couleurs et formes humaines avec celles du paysage naturel.

Quant à *Fish Tank*, si le rapport du corps aux éléments naturels n'est pas aussi sensitif, il est néanmoins rendu présent, notamment lors d'une séquence particulièrement subtile où Mia crée sa chorégraphie à la nuit tombée au sein de l'appartement abandonné de l'immeuble qu'elle utilise. La musique sur laquelle danse Mia n'est pas donnée à entendre au spectateur puisqu'elle lui parvient à travers des écouteurs. Sa danse est donc silencieuse. Seuls nous arrivent quelques bribes de sons échappées, jusqu'à ce qu'elles disparaissent elles aussi pour laisser place au souffle de Mia. Le noir de sa silhouette se découpe sur le bleu profond du ciel en arrière-plan. Ses bras s'élèvent avec grâce et son buste semble cueillir l'émotion de l'inspiration. C'est en un raccord simple et puissant que l'adéquation entre le corps et l'émotion de l'adolescente se fait avec les forces de la nature où le souffle du vent et le frémissement des feuilles des arbres dans la nuit se substituent à la respiration et au mouvement circulaire des bras de Mia.

⁴⁰ ALLIGIER Maryline à propos du cinéma de Bruno DUMONT in, *Bruno Dumont : l'animalité et la grâce*, Pertuis, Rouge Profond, Avril 2012.



Fish Tank, Andrea Arnold

Le souffle est une notion prégnante dans le cinéma d'Andrea Arnold. Souffle de la respiration de Mia alors qu'elle fuit, souffle de sa respiration lors de sa course après Keira. Dans ces moments le souffle de la jeune fille est signe d'une violence faite au corps tendu dans l'effort et témoigne d'une certaine animalité vivant en la jeune fille. Le vent tient également une place majeure dans la filmographie de la réalisatrice : souffle du vent et de la respiration mêlés lors de la danse de Mia dans *Fish Tank*, fulgurance du vent contre les visages brutalement exposés du haut de l'immeuble de *Red road*, intensité des vents cinglants des *Hauts de Hurlevent*...



Red Road, Andrea Arnold

Les corps des personnages subissent la vivacité des vents qui aiguïssent aussi à la longue leurs personnalités et émotions. En façonnant le corps de l'homme, les éléments que sont la terre, le feu, l'air, et l'eau agissent également sur son intériorité. Chaque environnement possède ses propres particularités. Le climat humide et froid des vastes paysages mystérieux de la région du Yorkshire met les hommes à rude épreuve. La ferme de la famille Earnshaw est entourée de boue. Les pièces sont faites de grosses pierres et de grossières portes en bois, les couloirs sont étroits et les plafonds bas. Le feu dans la cheminée brûle ardemment mais ne réussit pas à réchauffer l'atmosphère de la pièce principale. La chaleur de ses flammes paraît brutale et rougit les corps. Cet aspect rude du feu fait écho à la violence des pluies du dehors. Le travail en extérieur ne tient pas compte du vent ou de la pluie.

Les corps des habitants des hauts de Hurlevent subissent ces fortes intempéries et l'inconfort de leur lieu de vie. Le corps du vieux Joseph qui travaille pour les Earnshaw est sec et noueux, celui de la jeune Cathy qui vagabonde dans les plaines est agile et robuste. Lorsqu'elle épouse Edgar qui vient d'une famille plus aisée et possède une confortable demeure, le corps de Cathy s'affine et se fait plus délicat. Mais son corps garde en mémoire la trace du vent qui lui cinglait les joues, ou celle de la douce et froide humidité de la terre qui recouvrait ses mollets. Ces paysages forment le creuset des premières émotions de Cathy, de ses premiers émois avec Heathcliff.

De l'environnement se façonne le corps, du corps naît l'émotion. L'homme est désormais ramené à son corps, non pas dans une démarche réductrice mais au contraire afin de le lier de nouveau à son environnement à la nature et à sa propre matière et animalité, à ce qui permet en somme à l'homme d'exister en tant qu'être vivant et en même temps lui permet d'*être* avec autant d'intensité : son corps en tant que structure chiasmatique⁴¹, en tant que corps-monde qui lui permet de vivre et d'éprouver la vie.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

⁴¹ Paradigme phénoménologique de Merleau-Ponty selon lequel « le corps est fondamentalement le pivot de toute perspective sur le monde naturel ou socio-culturel (...) », in GAME Jérôme, *Images des corps ...*, *op. cit.*

2. Vers une vérité retrouvée

a. De la sensation à l'émotion

Andrea Arnold propose ainsi de charger le corps d'un rôle essentiel. La cinéaste érige le corps comme lieu et condition de la formation de l'émotion et de son expression. De même que la raison distingue l'homme de l'animal, le principe de l'émotion témoigne d'un accès à une profondeur du ressenti dont, si nous réutilisons le raisonnement énoncé par Agamben, l'animal serait dépourvu car privé du dévoilement envers son être propre. L'émotion ne peut exister sans la conscience de soi et, dans le même temps, ne peut advenir sans la matérialité du corps. L'esprit est alors profondément réancré dans son corps (et abandonne par là même son appellation d'esprit⁴²) selon un lien indéfectible qui trouve précisément ses fondements au cœur même de l'environnement qui a en grande partie conditionné leur évolution.

Le corps donne la vie et permet de la ressentir. Par sa corporalité qui permet à l'homme d'appréhender le monde, le corps est à la fois relais et créateur de l'émotion. La vue est l'un des sens qui permettent ce ressenti. Chez Andrea Arnold, la perception visuelle mène à la sensation qui se mêle ensuite à l'émotion.

⁴² L'esprit désormais incarné et dépendant du corps auquel il appartient ne peut plus répondre à sa définition en tant que « principe pensant opposé à l'objet de pensée, à la matière », déf. in ROBERT P., *Petit Robert I ...*, op.cit.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Les plaines et collines du Yorkshire sont faites de pluies diluviennes, de boue, des hurlements du vent et de la lueur du feu de cheminée dans la brume. Les paysages sont immenses et rudes. Les couleurs jaillissent après l'averse dans des bleus orageux intenses, des noirs profonds, des ocres et des verts lumineux. Le détail de la nature est partout présent, de l'épineux tourmenté par le vent à la mousse sur laquelle coule une fine goutte en un bruissement presque inaudible. La caméra d'Andrea Arnold s'attache à dévoiler cette vie fugace qui n'échappe pas aux regards attentifs de Cathy et Heathcliff. Avec *Les Hauts des Hurlevent* la caméra se fait souvent subjective afin d'appréhender le monde à la manière d'Heathcliff pour qui l'observation est sensations. Cathy et Heathcliff aiment à se retrouver afin d'observer en silence les forces sauvages de la nature au sein de laquelle ils vivent. Lors de la première sortie d'Heathcliff, Cathy le guide à travers ce paysage majestueux et lui en fait découvrir la beauté. Les sensations du soleil et du vent parviennent au spectateur à travers le regard d'Heathcliff qui reçoit la chaleur de la lumière sur son visage et ferme les yeux, hume les cheveux aux reflets dorés de Cathy dansant dans le vent, ou caresse le flanc du cheval sur lequel ils sont tous deux montés.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Si pour Heathcliff l'observation est sensations, et si l'image est soumise à la subjectivité d'Heathcliff, alors l'image est sensation. Le ressenti est en effet ce qui motive l'enchaînement des images. Le souffle d'Heathcliff, le tressaillement de sa paupière, et le frisson de sa peau composent le tissu de l'image. Avec *Les Hauts de Hurlevent*, l'image cinématographique semble avoir opéré une mue dans le cinéma d'Andrea Arnold dont le germe déjà était contenu dans *Fish Tank*. Comme la peau du jeune Heathcliff qui crépite et frissonne sous l'eau brûlante du bain que lui donne Nelly, l'image réagit par sensations et frissons. Le montage ne suit alors plus une logique narrative, mais sensitive. Cette conception du montage qui se différencie de la logique de la narration sans pour autant que le récit en pâtisse, n'est pas à assimiler avec d'autres conceptions qui agiraient elles aussi hors de la logique de narration. Chez Andrea Arnold il ne s'agit ni d'un montage de l'idée comme chez Eisenstein, ni d'un montage de l'émotion comme chez Terrence Malick⁴³, même si celui-ci ne semble pas lui être totalement indifférent. En suivant une logique sensitive, le montage fait réagir l'image à ses propres composantes de manière instantanée. Nous pourrions nommer cette conception de l'image *l'image-épiderme*. L'épiderme réagit aux sensations extérieures ainsi qu'aux sensations intérieures : le frisson sur la peau naît aussi bien de la caresse du vent que de l'émotion.

Cette tension entre l'intérieur et l'extérieur qui provoquent toutes deux le frisson, se retrouve dans *Fish Tank* dont l'image est à la fois extérieure à Mia tout en paraissant subjective. Cette subjectivité extérieure de l'image condense l'apparent paradoxe selon lequel le spectateur peut ressentir les émotions de Mia par le biais d'une image qui ne donne pourtant à voir que des parties du corps où le toucher, qui est le sens le plus prosaïque, domine. Les mains de Mia agrippent, frôlent, ou caressent. Lorsque la caméra agit ainsi, elle n'est pas subjective au personnage, ce qui pourrait supposer de ne filmer que des sensations et non l'émotion. Mais l'émotion n'est pas un concept qui évoluerait dans une sphère hors de toutes attaches sensibles. C'est justement parce que le corps ressent que l'émotion advient. Plus encore, le corps ressent, le corps émeut et s'émeut lui-même en un perpétuel aller-retour entre la sensation et le ressenti.

La peau, le corps, portent ainsi en eux le souvenir de la sensation et de l'émotion. L'image qui en comporte les traces fait resurgir par le montage ces instants enfouis que

⁴³ YOSHIKAWA Mark, monteur, in *American Cinematographer*, Août 2011. Trad. NIOGRET in B. Benjamin, « Entretien avec les collaborateurs de *The Tree of Life* – Questions cosmiques », *Positif*, n° 625, Mars 2013, p. 20-25.

convoque le moment présent. Au regard douloureux de Cathy après qu'Heathcliff ait embrassé Isabelle devant elle, répond celui de la jeune Cathy qui regardait Heathcliff avec tristesse et provocation mêlées alors qu'elle s'apprêtait à recevoir Edgar. Les images, le toucher, l'odeur du corps sont autant de lieux auxquels la mémoire s'agrippe. Lors de l'unique étreinte d'Heathcliff et de Cathy, mourante, les mains caressent les tissus, les visages meurtris hument la peau, et lorsque Cathy saisit une mèche des cheveux crépus d'Heathcliff, l'image fait intervenir le souvenir d'une main, tâchée par la terre, dont les doigts se déplient et laissent s'envoler la même mèche de cheveux arrachée dans un brutal élan d'amour et de possession, de désir.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Ainsi, la sensation (charnelle) et le ressenti (interne, l'émotion) sont enchevêtrés, s'alimentent l'un l'autre. N'y aurait-il pas cependant une antériorité de la sensation sur l'émotion ? Quand un nourrisson est encore dans le ventre de sa mère, ne dit-on pas que les émotions de sa mère lui sont transmises, ou plutôt l'intensité de ces émotions (à défaut d'en saisir la nature car cela impliquerait une compréhension) ? Or comment les capte-t-il, par quel moyen ? Cet échange entre la mère et le fœtus a lieu car l'enfant est immergé dans le liquide amniotique qui le relie organiquement à sa mère et donc aux manifestations de ses émotions puisque ces dernières ont des effets sur l'organisme (comme la joie ou le plaisir qui activent la production d'endorphines). S'il est complexe de répondre à cette question de l'origine historico-scientifique de l'émotion en l'homme, il importe finalement peu d'en donner une réponse nette car il est ici le lieu de penser ce que les films nous proposent. Or les films d'Andrea Arnold disent le lien de nécessité qui unit le corps et l'émotion et ce par rapport au primat de la sensation.

b. Le corps et la prééminence de l'en-soi

Si les émotions contribuent à distinguer l'homme de l'animal, l'émotion prise au singulier vaut également comme principe de distinction entre les hommes eux-mêmes. L'émotion singulière existe alors au sein de chacun comme preuve de sa particularité et de sa vérité par rapport à autrui, comme émotion fondatrice.

À travers les protagonistes de *Nordvest*, *Fish Tank*, et *Les Hauts des Hurlevent*, c'est le retour à ce qui constitue l'homme dans son individualité qui est fondamental. C'est lorsque les protagonistes acceptent de renouer avec leur moi profond qu'ils se constituent véritablement. C'est parce que ce moi est fondateur qu'ils peuvent désormais être.

Dans *Fish Tank*, Mia est le seul personnage à accepter de vivre son émotion première, à l'inverse de Joanne et de Connor qui se sont éloignés d'eux-mêmes. Joanne vit malheureuse dans une incessante quête du bon compagnon et d'une jeunesse perdue, tandis que Connor mène une double vie. Pour Mia, c'est au contraire en acceptant d'aller au bout d'elle-même, c'est-à-dire en tuant symboliquement l'enfant et en libérant la jument malgré le danger, qu'elle expérimente son émotion singulière et essentielle et peut désormais être en paix avec elle-même. Si la situation de la jument touche Mia de cette manière, la raison pour laquelle elle signifie avec tant d'intensité est à comprendre selon une confrontation à

l'émotion singulière et essentielle de la jeune fille. La violence des situations que vit Mia est en réalité constitutive d'elle-même. C'est en acceptant de vivre et d'éprouver l'absolu de cette violence par la mise en danger des autres et d'elle-même que Mia parvient à embrasser son moi profond. En acceptant de faire le nécessaire afin de vivre en accord avec ce qui la constitue, Mia achève une étape de sa vie. La relation apaisée qu'elle entretient désormais avec sa famille est le signe de son être enfin constitué.

Dans *Nordvest* au contraire, c'est en agissant selon son moi profond, en suivant son ressenti propre que Casper signe son arrêt de mort. En acceptant de ne pas être capable de tuer un homme de sang froid, Casper s'expose à subir la loi de la société à laquelle il appartient, les règles du clan qu'il a rejoint selon lesquelles il faut supprimer l'adversaire sous peine de l'être à son tour même par son propre clan. Pour Casper, l'impossibilité et le refus de tuer un homme se rapporte à ce qui le constitue comme être singulier, sa conduite contrastant avec celle de son frère Andy qui n'a quant à lui aucun scrupule à tirer sur Jamal. La peur qui anime Casper au moment fatidique de l'exécution n'est dès lors pas uniquement motivée par le danger de la situation (se tenir en terrain ennemi prêt à tuer un chef de gang) mais est également le signe de ce choix décisif et fondateur qui s'opère à cet instant en Casper. Cependant puisque cet en-soi, plus que de ne pas correspondre avec la société, s'y oppose frontalement, la mort donnée par les autres s'avère être l'issue dévolue à cet être indûment constitué.

Dans *Les Hauts de Hurlevent*, Cathy meurt de ne parvenir à accepter son émotion fondatrice, à ne pas oser exprimer et vivre son amour pour Heathcliff. Si cet amour la constitue de manière essentielle, c'est parce qu'elle s'identifie depuis l'enfance à Heathcliff en une fusion dont l'absolu est consacré dans l'ultime phrase du film reprise au livre, située par la réalisatrice à la toute fin du générique final comme le nœud de cet amour enfin révélé, comme la vérité enfin avouée par la voix ressuscitée de Cathy sur l'image du visage baissé d'Heathcliff enfant : « Je suis Heathcliff ». Le retour subit d'Heathcliff aux hauts de Hurlevent et dans la vie de Cathy provoque le déferlement de cet amour refoulé dont la puissance submerge Cathy qui, incapable de s'en saisir et de le vivre, se laisse simultanément engloutir par l'intensité dévastatrice de son émotion fondatrice trop longtemps tue.

Aller au fond de soi n'est alors pas garantie de liberté et de vie. Si l'acceptation de ce qui nous constitue est un moment fondateur de notre existence, l'individu y sacrifie nécessairement d'autres pans de sa vie auxquelles il ne peut plus s'accorder. Ainsi lorsque les protagonistes atteignent leur émotion fondatrice, s'autorisent à toucher le

vrai en eux, s'effectuent soit l'atteinte d'un équilibre personnel (Mia), soit l'impossibilité de vivre car ce que l'on est désormais n'entre plus en adéquation avec la société (Casper). À l'inverse, malgré la peur de coïncider avec soi-même et de s'engager sur cette pente grave et irréversible, lorsque cet en-soi s'impose en dehors de tout choix et rejaili, son expression se fait fatale et emporte *in fine* l'individu avec lui (Cathy). Enfin, si cette émotion fondatrice, cet en-soi n'est pas rencontré, la vie peut continuer mais s'organise alors dans le déséquilibre et la peine (Joanne, Connor).

À la suite de l'expérience de leur en-soi, les protagonistes partent de leur lieu de vie et quittent leur entourage. C'est par l'impulsion de leur ressenti véritable que ce départ a lieu et non à cause d'une rencontre qu'ils auraient faite ou bien d'une nouvelle perspective d'avenir qui leur serait révélée. C'est parce qu'ils sont désormais en accord avec leur vérité et émotion intrinsèques et qu'ils n'ont plus là la possibilité d'être selon ce qu'ils sont profondément que les protagonistes quittent. Puisque l'intérêt est porté à ce cheminement, à cette étape qui débouche ensuite sur le départ du protagoniste, l'après n'est pas donné à voir. Si ce qui découle du départ du protagoniste n'est pas visible à l'écran, le moment du départ est en revanche montré, comme preuve de l'enjeu significatif de la recherche de soi qui, loin de valoir comme fin, est une étape dans la construction de l'individu, une évolution de sa jeunesse vers de nouveaux horizons.

Ce que filment les œuvres, c'est ce moment fondateur de l'individu où s'effectue en lui-même et au sein de son corps, le basculement vers son moi profond dans une démarche de construction de l'individu. Afin de vivre avec entièreté et vérité, la rencontre avec sa propre émotion fondatrice s'avère être pour l'individu le seul moyen d'accéder, si la société le permet, à un accord retrouvé. Mais ce chemin ne se fait pas sans souffrance. Si cette démarche secoue autant les corps c'est qu'il s'agit d'un cheminement dont l'aboutissement se trouve au plus profond de soi et agite irrémédiablement la chair et ses perceptions internes. Passer par le corps-matière, éprouver la trivialité de son propre corps, c'est se confronter à ses limites, les outrepasser afin de ressortir de ce combat avec soi-même, bref ou de longue haleine, fort de cette vérité qui nous constitue et qui ne se laisse approcher que dans la souffrance. Si le tourment est une condition de ce parcours, c'est parce que s'autoriser à toucher le vrai en nous ne peut supposer ensuite un retour en arrière. C'est le caractère irréversible, et donc courageux, de cet acte qui s'accompagne nécessairement d'une souffrance.

Ce combat qui se joue à l'intérieur des protagonistes est visuellement intéressant en ce qu'il est intensément présent à travers le corps qui passe par différents états. La seule fois où dans les films du corpus le corps est définitivement coupé de sa possibilité de mouvement et de malléabilité, il disparaît de l'écran et n'est plus filmé. Lorsque Casper est fauché en pleine course par les balles qui lui sont tirées dessus, son exécution a lieu hors-champ par soucis fictionnel (suspens, effets décuplés chez le spectateur), mais hors-cadre du point de vue de l'analyse puisque la caméra ne permet plus d'appréhender ce corps désormais inerte et inhabité. C'est le mouvement, le caractère changeant et intense du corps qui le rivent à l'œil de la caméra. En se manifestant pleinement, le corps fait momentanément fi des normes, des convenances et d'autrui. En laissant une telle place à ce que traverse le corps uni à son intériorité, les œuvres signifient que l'en-soi échappera toujours au contrôle extérieur. Puisque la révélation de l'en-soi échappe aux contingences extérieures à l'individu, la représentation des corps à l'écran suit le même raisonnement et offre la toile aux corps qui l'investissent de leur présence décuplée. En s'engageant avec autant d'intensité auprès des corps de ses protagonistes, ce nouveau cinéma social contemporain témoigne de sa volonté d'accorder une place significative à l'individu et à sa vérité retrouvée.



Les Hauts de Hurlevent, Andrea Arnold

Les films de ce nouveau cinéma social européen ne portent plus le discours ouvrier qui témoignait de la souffrance physique et morale résultant de la pratique contraignante du métier. Éloignés du monde du travail, les personnages sont en majorité marqués par le désœuvrement. Le rapport aux autres et à nous-mêmes est alors transformé par la précarisation, l'absence et la dévalorisation du lien social. Le rapport au monde du travail se fait cinématographiquement plus abstrait, la souffrance présente dans les films change de nature et est désormais du ressort de l'intime. Elle n'est plus endurée pour un patron, pour le compte de la société, mais existe dans un rapport de l'homme à soi.

Cette souffrance est celle du cheminement de l'homme contemporain vers son identité profonde, vers ce qui constitue son être singulier. Isolé dans sa relation aux autres, trahi par les mots, c'est dans l'ouverture intrinsèque de son propre corps au monde environnant que l'homme va puiser. Ici, cette ouverture au monde et à ses composants est un caractère incontournable du corps humain dont la perméabilité permet le chemin de la sensation au ressenti, et donc à l'émotion qui est érigée comme principe fondateur de l'homme et de son individualité.

Avant d'éprouver son moi profond, son individualité, il faut d'abord éprouver ce qui fonde l'homme. Il faut d'abord éprouver l'humanité à laquelle nous appartenons avant de pouvoir atteindre notre propre humanité, notre en-soi. Éprouver l'humanité de l'homme nécessite d'accepter de vivre ce que, en accord avec nos sociétés, nous taisons et ce avec quoi nous ne nous permettons pas d'établir un contact : la trivialité de notre corps. Accepter le retour des réalités refoulées du corps humain, c'est vivre le prosaïsme de sa nudité, laisser déborder la trivialité de son organicité. Les films disent la nécessité d'éprouver le corps dans sa matière avant de pouvoir atteindre son en-soi. Par sa condition sensible, le corps-matière vaut comme compréhension immédiate de ce qui préside à l'humanité de l'homme et en est donc constitutif. Cette trivialité du corps humain agit également comme signe de l'animalité en l'homme. Les effusions triviales du corps de Mia, les attitudes presque primaires d'Heathcliff et Cathy en sont la manifestation. Dans ces films, l'expression de l'animalité de l'homme en son corps n'est pas vécue comme régression mais comme moyen pour l'homme de se sauver en fonctionnant avec les mécanismes de survie de l'animal. Tout comme le fait de vivre son corps-matière, l'expérience de sa propre animalité par l'homme lui permet de s'ouvrir à son humanité. Vivre le corps au cœur du sensible c'est éprouver avec acuité et vérité son lien indéfectible à l'environnement dont il est issu. Confronter son corps à l'humidité de l'herbe, au cinglant du vent, à la douceur des plumes ou à l'âpreté du bitume,

c'est en fait éprouver ce qui nous façonne de l'extérieur et agit simultanément sur notre intériorité. Par sa corporalité qui permet à l'homme d'appréhender le monde, le corps est à la fois relais et créateur de l'émotion dont l'accès par l'homme est le signe du dépassement de sa propre animalité.

Puisque l'individu a été capable d'appréhender la construction de l'humanité en l'homme, il peut désormais accéder à sa propre individualité, à son émotion fondatrice. Toucher son émotion fondatrice c'est être en accord avec son moi profond, dans l'indifférence des codes sociaux qui nous ont formés. Néanmoins partir, s'opposer frontalement à la société, s'accepter n'est pas sans risque. Bien qu'aller au fond de soi ne soit pas garantie de liberté et de vie, ce cheminement personnel est paradoxalement un enjeu vital pour les protagonistes de ce cinéma qui ne conçoivent pas d'exister dans une concession à autrui ou à eux mêmes. Mia, Casper et Heathcliff vivent leur être indépendamment de ce qui peut ensuite survenir. L'être de l'individu existe alors hors de toute condition ou de tout rapport sociétal. On ne cède pas, pas plus que l'on ne combat. Il s'agit d'être ce que l'on est. L'individu est « tel en lui-même⁴⁴ ». Une fois l'en-soi retrouvé, son entièreté outrepassé autrui et les règles de la société, non pas dans un mouvement d'opposition, mais parce qu'il en est ainsi, parce que de nature l'émotion fondatrice de l'individu, quelle qu'elle soit, est absolue.

Andrea Arnold, Michael Noer, et Félix Van Groeningen se réapproprient ainsi l'héritage de la longue tradition européenne du cinéma social en proposant une vision nouvelle des corps des personnages dont la trivialité est désormais exposée. En traitant des réalités du corps aussi frontalement, les cinéastes inscrivent leur démarche au cœur d'un paradoxe qui confronte la conscience collective du cinéma social au principe individuel des corps, ici révélé dans son rapport intime à la matière. Dépasant ce premier paradoxe, les cinéastes travaillent une nouvelle tension entre corps et social en érigeant le corps comme condition de révélation à l'individu de son émotion fondatrice. C'est par l'expérience d'un corps brut non policé puis dans l'opposition aux règles sociétales que les individus de ce cinéma renouent avec leur en-soi, trouvent leur vérité. Ce nouveau cinéma social pose alors l'essence de chacun, l'identité individuelle dans un rapport au corps authentique et dépouillé du social.

⁴⁴ Def. de l'*absolu* in ROBERT P., *Petit Robert I ...*, op.cit.

Sources

Bibliographie

Ouvrages étudiés cités

- AGAMBEN Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002. Trad. de GAYRAUD Joël, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot & Rivages, 2006.
- ALLIGIER Maryline, *Bruno Dumont : l'animalité et la grâce*, Pertuis, Rouge Profond, Avril 2012.
- GAME Jérôme (dir.), *Images des corps/corps des images au cinéma*, Lyon, ENS éditions, Mai 2010.
- PILLON Thierry, *Le Corps à l'ouvrage*, France, Stock, Avril 2012.
- VALÉRY Paul, *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer*, Gallimard, 1933 – extraits.
- VIGARELLO Georges, *Le Sentiment de soi, histoire de la perception du corps*, Seuil, Septembre 2014.

Ouvrages étudiés non cités

- SOJCHER Frédéric (dir.), *La Direction d'acteur : carnation et incarnation*, Klincksieck, Août 2012.
- CIMENT Michel, *Le Crime à l'écran – Une histoire de l'Amérique*, Découvertes Gallimard, 1992.
- DAVODEAU Étienne, *Les Mauvaises gens, une histoire de militants*, Ligugé, Delcourt, Août 2007.
- KASSOVITZ Mathieu et FAVIER Gilles, *Jusqu'ici tout va bien*, Actes Sud, 1995.
- MARTIN-JONES David, *Scotland : Global Cinema – Genres, modes and identities*, Edinburgh University Press, 2009.
- MINTZE Jordan, *James Gray*, David Frenkel, 2012.
- ORWELL Georges, *The Road to Wigan Pier*, Grande-Bretagne, Penguin, 1962 (1937) – chapitres 1 et 2.
- PASSEK Jean-Loup (dir.), *Le Cinéma danois*, Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, 1979.

- PIOTET Françoise (dir.) *La Révolution des métiers*, Vendôme, Presse Universitaire de France, 2002.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Mayenne, La Fabrique-éditions, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, *La Nuit des prolétaires, archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981 – extraits.
- SOREL Laurie, *Vers une transformation sociale des quartiers prioritaires ? Mixité sociale, développement social et rôle des habitants originels dans la politique de la ville*, MEGEVAND Marie-Françoise (dir.), Institut d'Études Politiques de Grenoble, 2012, (Mémoire de Master 2).
- BRONTË Emily, *Les Hauts de Hurle-vent*, Le Livre de Poche, 1847 – extraits.

Périodiques

- *American Cinematographer*, Août 2011. Trad. NIOGRET in B. Benjamin, « Entretien avec les collaborateurs de *The Tree of Life* – Questions cosmiques », *Positif*, n° 625, Mars 2013, p. 20-25.
- ANDLAUER Anne, « Le Danemark durcit sa politique d'immigration », *RFI*, Mars 2010, [en ligne], <http://www.rfi.fr/contenu/20100316-le-danemark-durcit-politique-immigration/>.
- DOIGE Coralie, « Danemark : l'Etat-providence à l'épreuve de l'intégration », *Le Journal international*, Août 2013, [en ligne], http://www.lejournalinternational.fr/Danemark-l-Etat-providence-a-l-epreuve-de-l-integration_a1149.html.
- DUBOIS Jérôme (dir.), « De l'importance du corps humain pour prendre la mesure du social », in *Le corps comme étalon de mesure*, Magma vol.7 n°3, Septembre-Décembre 2009 – extraits.
- *Festival international du film policier, Beaune*, 2, 2010.
- HAAPAJARVI Linda, « L'ombre coloniale dans les pays nordiques », *Laviedesidees*, Décembre 2011, [en ligne], <http://www.laviedesidees.fr/L-ombre-coloniale-dans-les-pays.html>.
- HIVERT Anne-Françoise, « Il y a quelque chose de raciste au royaume du Danemark », *Libération*, Février 2006, [en ligne], http://www.liberation.fr/grand-angle/2006/02/13/il-y-a-quelque-chose-de-raciste-au-royaume-du-danemark_29719.

- PIERRON Jean-Philippe, « Ethique et éthologie: comportement animal et conduite humaine » in V. CAMOS, F. CÉZILLY, P. GUENANCIA, J.-P. SYLVESTRE (coordinateurs), *Homme et animal la question des frontières*, Quae, 2009, chapitre 10.
- TRUONG Nicolas, « Elisabeth de Fontenay, la question animale », *Philosophie magazine*, N°20, Juin 2008, p.54.
- « Dossier : Homme et animal, la frontière disparaît », *Philosophie magazine*, n°2, Juin-Juillet, 2006, p.40-55.
- « Dossier : Comment être un peu plus libre », *Philosophie magazine*, n°63, Octobre 2012, p.46-60.

Autres

- ULLMANN Arthur, « *Northwest* : rencontre avec le réalisateur danois Michael Noer », Paris le 26 Septembre 2013, [en ligne], http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18627484.html.
- *Les Hauts de Hurlevent* : interview de GOGGIN Joyce, [en ligne], <http://www.zerodeconduite.net/blog/18961-les-hauts-de-hurlevent-interview-de-joyce-goggin.html#.VBLqNdzsK4M>.

Filmographie

Corpus principal

- ARNOLD Andrea, *Fish Tank* (2009).
- ARNOLD Andrea, *Les Hauts de Hurlevent* (2011).
- NOER Michael, *Nordvest* (2013).
- VAN GROENINGEN Félix, *La Merditude des choses* (2009).

Corpus secondaire

- ARNOLD Andrea, *Red Road* (2006).
- ARNOLD Andrea, *Dog* (2001).
- ARNOLD Andrea, *Wasp* (2003).
- ALLÉGRET Yves, *Germinal* (1963).
- CARNÉ Marcel, *Le jour se lève* (1939).

- DARDENNE Jean-Pierre et Luc, *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* (1979).
- DARDENNE Jean-Pierre et Luc, *Le Fils* (2002).
- DARDENNE Jean-Pierre et Luc, *Rosetta* (1999).
- DUVIVIER Julien, *La Belle équipe* (1936).
- KASSOVITZ Mathieu, *La Haine* (1995).
- LOACH Ken, *Ladybird Ladybird* (1994).
- MORDILLAT Gérard, *Les Vivant et les morts* (2010).
- PETRI Elio, *La Classe ouvrière va au paradis* (1971).
- RENOIR Jean, *La Bête humaine* (1938).
- WYLER William, *Les Hauts de Hurlevent* (1939).

- PRICE Adam, *Borgen*, saison 1 (2010), saison 2 (2011), saison 3 (2012).